



**HAL**  
open science

## Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès

Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron

► **To cite this version:**

Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron (Dir.). Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès. Editions Hermann, 2014, Cahiers Textuel, 978-2705688356. halshs-02343477

**HAL Id: halshs-02343477**

**<https://shs.hal.science/halshs-02343477v1>**

Submitted on 30 Jan 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès

# Textuel

Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès

*Textes réunis par Christophe Bident,  
Arnaud Maisetti et Sylvie Patron*

Revue de l'UFR *Lettres, Arts, Cinéma*  
Publiée avec le concours de l'équipe CÉRILAC

## SOMMAIRE

*Avant-propos*

*Chronologie*

Arnaud MAÏSETTI, « Genèses : retrouver sa langue et tensions vers l'épure »

Laurent ZIMMERMANN, « Où s'arrête la parole »

Régis SALADO, « Littéarité de la *Solitude* »

Florence BERNARD, « Entre l'homme et l'animal »

Catherine DOROSZCZUK, « La ligne, la courbe, l'écart. *Dans la solitude des champs de coton*, un dialogue philosophique »

Dominique RABATÉ, « Courte proposition »

Amin ERFANI, « La parole est une affaire d'essoufflement »

Emmanuel PESTOURIE, « Dans la fortitude des chants de coton : l'*agôn* interlope entre auteur et quémendeur koltésiens »

Chloé LARMET, « Si vous marchez dehors... »

Jérémy MAJOREL, « Du *deal* au *lied* »

Christophe TRIAU, « Sur la corne d'un taureau et/ou le dos de trois baleines »

Yannick BUTEL, « Capitalisme et dramaturgie (III) : du langage clos au communisme des esprits »

Isabelle BARBÉRIS, « Des champs de coton au champ théâtral : enjeux d'un dispositif »

Anne-Françoise BENHAMOU, « Patrice Chéreau : trois *Solitude* »

*Annexe* : Bernard-Marie Koltès, « On se parle ou on se tue », propos recueillis par Colette Godard, *Le Monde*, 11-12 janvier 1987

*Les auteurs*

## **Avant-propos**

**Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron**

Toutes les références des pages renvoient à : Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986.

## GENÈSES : RETROUVER SA LANGUE ET TENSIONS VERS L'ÉPURE

Aux origines nombreuses de l'écriture, il y a ce qui appartient à l'exigence profonde, une contrainte intérieure, et ce qui relève du poids de la circonstance, l'évidence de rencontres et ces appels qu'elles provoquent. Peu d'écritures comme celle de Bernard-Marie Koltès ne s'élaborent depuis cette articulation secrète entre l'expérience, la vie et le désir de nommer ces espaces de langage et de fiction dans lesquels sera nommée l'appartenance au présent, où dans le champs de force de l'écriture se déposerait la matière vive du réel que la langue va traverser. Mais il y aussi dans l'énergie singulière qui engage cette écriture, les flux qui circulent d'un texte à l'autre, ou comment l'écriture naît de ce qui la précède, au moins autant pour la prolonger que pour s'y mesurer, s'en écarter aussi, un défi des origines pour la produire de nouveau. Si cette écriture possède pour elle ses autonomies successives, elle est animée également, plus secrètement, d'un processus vital : entre chaque pièce fraie le désir d'un retour et d'un écart. Écrire, pour Koltès, c'est toujours en partie réécrire, non pour reproduire, mais mieux s'inventer. Cette exigence n'est pas sans rapport avec une manière d'envisager radicalement la vie, où l'expérience ne peut s'accomplir qu'une fois, et une fois seulement, avec la volonté de la traverser entièrement pour en finir avec elle : « Moi, j'ai deux valises ; une sur laquelle c'est écrit "plus jamais ça" ; et sur l'autre : "j'ai pas encore essayé". Et je passe ma vie à faire passer ce qu'il y a dans celle-ci dans l'autre », comme le dit Tony<sup>1</sup>. Cette écriture se mesure ainsi à toutes ses tensions, qui sont autant de paradoxes féconds — s'en saisir, ce serait non pas résoudre l'écriture en retraçant sa génétique, mais plutôt travailler à ses points d'incitations multiples, et de la vie et de l'écriture, en disposer les forces en présence qui la produisent.

Comme tous les textes de son auteur, *Dans la solitude des champs de coton* réécrit dans une certaine mesure la vie ainsi que tous ses textes passés, leur répond, en déplace les enjeux et permet à tous les textes suivants de s'écrire aussi ensuite — c'est pourquoi revenir sur cette énergie vitale de l'écriture, sa génération intérieure (par l'écriture) et extérieure (par la vie) est si important en regard de cette œuvre : ici, plus essentiellement. Car ce qui se joue dans cette pièce est plus fondamental encore, tant il semblerait que plus que d'autres elle tend à envelopper l'ensemble du geste d'écriture, posant avec acuité les enjeux mêmes de composition qui président à toute son œuvre, affrontant au plus près son *lieu* et sa *formule*. Pièce élémentaire à plus d'un titre, centralité puissante d'une œuvre et d'un auteur, *Dans la solitude des champs de coton* a pu figurer pour beaucoup de ses lecteurs comme un fétiche, symbole même, jusqu'à devenir l'œuvre majuscule du dramaturge, d'une époque aussi peut-être, en dépit d'une radicalité considérable, ou à la faveur de cette radicalité. C'est dans les méandres de son écriture que l'on peut comprendre comment est née cette pièce, ce qui a présidé à son désir et son élan, selon quels objectifs et quels critères, en vertu de quelles puissances elle fut élaborée, à quelles réponses intérieures elle fut formulée, et pour répondre de quelles expériences elles a été traversée.

Le printemps 1985 est l'épreuve d'un désœuvrement. Depuis les premières essais à Strasbourg, jusqu'à la fin, les moments qui suivent la rédaction d'un texte sont pour Koltès souvent décisifs dans le silence même qu'ils imposent, le vide qui se creuse dans le corps et l'esprit où viendra se loger le désir d'écrire, ensuite.

La tension est tombée ; les yeux se referment. C'est un peu cette sensation de l'aube quand on était éveillé toute la nuit : le vide, la fausse hésitation au milieu de chimères, *l'état*. Le sentiment d'une masse énorme qui s'est vidée, et dont les contours à présent informes ne savent plus que faire, et cherchent à se contracter pour retrouver une force. C'est un

---

<sup>1</sup> Dans *Nickel Stuff*, Paris, Minuit, 2009, p. 77.

filet gonflé de poissons et qui s'est crevé, et qui flotte doucement, avec des algues et des cailloux passant au travers des mailles.

Pour ma part du moins, physiquement, le rétablissement a été immédiat, et j'en suis étonné : en trois nuits je suis reposé, et moi qui prévoyais un mois de « convalescence », je me trouve dès maintenant sur pieds ! C'est plutôt ce vide dont je te parlais qui est embêtant. Mais le remède est là : le travail, et le départ pour autre chose ; « laisser derrière soi-même les esquisses les plus aimées...<sup>2</sup>

Réécrire, c'est dans l'amour réalisé d'une pièce achevée, l'abandon aussi de ce qui a été accompli — rien ne viendra démentir l'importance des forces nommées dans cette lettre, qui date pourtant du premier texte de Koltès : rémission qui exige cette paradoxale attitude, l'en-allée rimbaldienne qui organise les virages les plus considérables d'une pièce à l'autre. C'est à ce point qu'on pourrait considérer, avec nuances, qu'il semble exister comme une dramaturgie par pièce, ou une poétique par texte — même si ces poétiques demeurent traversées d'une même exigence et enveloppée par une même tension, celle qui porte sur le récit d'un monde éprouvé en conscience qu'il s'agit, dans la langue, de reconquérir.

Ce printemps 1985, Bernard-Marie Koltès est à une nouvelle croisée : *Quai Ouest* est achevée depuis près d'un an, mais ne sera créée en France par Patrice Chéreau à Nanterre-Amandiers seulement l'année d'après, au printemps 1986. Immédiatement après la fin de la rédaction de *Quai Ouest*, l'auteur avait pris ses distances avec une écriture théâtrale : les contraintes formelles qu'il s'était alors imposé l'avait conduit à un labeur lent et précis — il dira l'avoir mené sans plaisir, se soumettant à des règles qui fondaient alors pour lui une dramaturgie précise, complexe. On ne saurait comprendre les poétiques choisies après 1983 sans voir qu'elles furent toutes des contre-pieds, *Quai Ouest* figurant le point ultime d'une machinerie répondant à des lois que toutes les œuvres ultérieures vont déconstruire. C'est d'abord vers l'écriture cinéma que Koltès se tourne. L'année 1984 est ainsi consacré à ce rêve de scénario : *Nickel Stuff*, pour se reposer de *Quai Ouest*, retrouver le plaisir d'écrire.

j'écris un scénario de cinéma (*Saturday night fever* N° 3). Casting : John Travolta, Robert de Niro, etc. Je m'amuse bien à ça, c'est moins fatigant que le théâtre.<sup>3</sup>

Mais ce désir d'écriture passe « avec une brutalité ! »<sup>4</sup>. Si les contraintes formelles de composition d'un scénario de film sont plus souples que pour une pièce de théâtre, celles qui portent sur la production de l'œuvre sont plus lourdes encore, et le scénario ne sera jamais tourné. Du moins cette expérience lui aura-elle permis de se libérer de l'architecture textuelle puissante qui organisait *Quai Ouest*, d'envisager aussi la possibilité d'une vitesse dans la rédaction, de rêver plus largement enfin à des expérimentations sur le temps et l'espace, leurs forces relatives d'exposition et de contrepoids à l'image. Tout matériau qui ne restera pas lettre morte.

Ce printemps d'attente avant la création de *Quai Ouest*, Koltès le passe à voyager et à écrire — ce qui produit l'un, ce qui est la cause de l'autre, impossible de le savoir évidemment. Si pour l'auteur voyager est la condition de l'écriture, et l'écriture le sens des voyages, les deux énergies se renversent souvent, dans un jeu de relation où la finalité, en tout, demeure l'expérience de vivre : charge à la vie de produire matière vive pour l'écriture, et à l'écriture puissance d'intensifier la vie. Comme pour tromper le désœuvrement, le peupler, une autre pièce est entreprise. Koltès la puise directement aux sources de *Quai Ouest* dont il déplace singulièrement la géométrie.

Comme pour la pièce précédente, les légendes d'une source originelle sont nombreuses — légendes qui participent en partie de la constitution de cette pièce, de l'imaginaire qui le

---

<sup>2</sup> Lettre à Bichette du 22 mai 1970, in *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 122.

<sup>3</sup> Lettre à Bichette, de Paris, le 15 avril 1984, repris in *Lettres, op. cit.*, p. 482.

<sup>4</sup> « Je ne rêve plus d'écrire pour le cinéma. Ça m'a passé avec une brutalité ! Mon rêve, c'était de tourner moi-même, mon scénario, mais le cinéma, c'est un travail collectif, pour lequel je ne suis pas fait. Je ne supporte déjà pas le monde du théâtre, je ne vais pas me mettre à supporter le monde du cinéma. Être auteur, cela consiste à ne voir personne. C'est une tentation que j'ai pendant des périodes de plus en plus longues » (entretien avec Gilles Costaz, *Acteurs*, n° 61-63, 3<sup>e</sup> trimestre 1988, non revu par Koltès, repris in *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2010, p. 92-93).



peuple. Dans un entretien avec François Koltès<sup>5</sup>, Patrice Chéreau se souvient d'un récit fait par Koltès de ses rencontres dans les hangars, près des docks de New York, dans l'East Side. Un homme s'approche de lui et immédiatement lui propose ce qu'il a : et il a tout — de l'herbe, de la coke, de l'héroïne, de l'ecstasy... Cela ne dure que quelques instants, le temps que Koltès se rende compte que l'homme en réalité n'avait rien, et qu'il faisait la manche. Une scène minimale, énigmatique et évidente, scène de troc, de *deal*, de drague homosexuelle tout à la fois, à la puissance allégorique telle qu'il importe peu de savoir si elle a eu lieu ou non, tant ce qui compte est le récit qu'en a fait Koltès à Chéreau, et celui qu'en retour celui-ci a formulé sur un souvenir altéré. C'est que Chéreau, dans l'entretien, se reprend : était-ce à l'occasion de *Quai Ouest* que Koltès lui confia ce récit-expérience ? Ou pour l'autre pièce, celle précisément que l'auteur compose, pendant les répétitions de *Quai Ouest* ?

Cette année 1985, Koltès bénéficie d'une bourse d'écriture à la faveur d'une commande de Pierre Audi pour l'Almeida, un théâtre de Londres — de l'argent, du temps : les conditions réunies du voyage, c'est-à-dire de l'écriture. C'est jusqu'au début de l'année 1986, au gré d'allers-retours entre New York (au printemps, à l'automne) et Paris, quelque mois d'une écriture rapide, dense, emportée : Koltès dira alors son plaisir retrouvé après le labeur de la précédente. C'est même l'une des pièces les plus rapides de l'ensemble de son œuvre.

Comme *Quai Ouest*, c'est donc aux États-Unis qu'il la rédige, décidément terre d'écriture, qui permet un rapport d'étrangeté à la langue pour mieux en reprendre possession dans l'écriture, au dehors de la langue parlée dans la vie :

D. M. — Le lien avec les U.S.A. ?

B.-M. K. — J'ai écrit le texte là-bas. Ça m'a bien aidé. On entretient un rapport avec le langage dans un pays étranger qui est étonnant. J'écris différemment, par exemple, à New York qu'à Paris. On prend une espèce de plaisir parce qu'on est très seul. C'est une langue qu'on ne parle pas un ou deux mois. L'écrire à côté, c'est étrange. On a l'impression de retrouver sa langue. De la retrouver autrement. Les clichés s'effacent.<sup>6</sup>

Dialectique première qui rejoue celle de *Combat de nègre et chiens* (au Guatemala) et surtout, donc, de *Quai Ouest* — traverser sa langue d'écriture, muette, par la langue étrangère, parlée, quotidienne : envers et endroit d'une parole qui doit passer par la dépossession pour s'éprouver, décaper les habitudes normatives qui l'encombrent et la redécouvrir. Manière d'inventer une langue aussi : une rhétorique qui soit tout à la fois étrangère et familière, une langue de rêve enfin, intime, qu'on ne peut parler que dans la solitude.

Mais la dialectique porte également sur la génétique continue des écritures : de *Quai Ouest* à ce texte, c'est moins une prolongation qu'une rupture quant à l'incitation même du geste, et aux décisions en amont — un seul mot d'ordre en ces prémices : le plaisir, qui n'est pas seulement celui de la composer à l'étranger, mais surtout d'écrire différemment qu'avant. Il est en effet impossible de comprendre la nature de ce geste sans l'envisager via ce contrepoint : la dialectique nette, déchirure qui après la machinerie complexe et laborieuse cherche une simplicité immédiate. À la sophistication dramaturgique de *Quai Ouest*, ses nombreux personnages, ses entrées et sorties réglées au millimètre, son espace multiple de lumières et d'ombres aux variations infimes, ses enjeux d'intrigues à fonds redoublés, ses langues aussi plurielles que les corps qui les portent, Koltès répond par contre-pied : et jouera à front renversé. On pourrait retourner presque terme à terme la logique technique de la première pièce new-yorkaise : comme une symétrie à la fois parfaite et inverse, née du désir premier, primal, de retrouver le plaisir de l'écriture — celui du verbe posé dans sa matière vive, dans son nerf le plus exposé, nue, qui compose la phrase en même temps que l'intrigue, et le personnage et la scène, qui deviendra unique, mêlée à l'acte, à la pièce entière qui se confond dans un seul dialogue, une seule coulée de temps et d'espace et de corps et de langues.

C'est cependant entraîné par l'exigence mathématique de *Quai Ouest* qu'il se lance confiant dans le flot de la phrase, et c'est pourquoi il n'y a pas retour régressif aux premières dramaturgies, celle du verbe délié de la structure et appuyé sur sa seule puissance de profération. Dans le souvenir mêlé de Chéreau demeurent cette articulation autour du lieu, des demandes obscures qui ne sont pas celles que

---

<sup>5</sup> Bernard-Marie Koltès : *comme une étoile filante, 1948-1989*, documentaire réalisé par François Koltès pour l'émission *Un Siècle d'écrivains*, production : Ardèche Images Production, France 3, Beka, 1997.

<sup>6</sup> Entretien avec François Malbos, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 77-78.

Pon croit, des relations de dépendance aux autres qui se disent à l'envers du langage — tout ce que *Quai Ouest* avait traversé trouve là sa formule quasi-physique, axiomatique, précipitée dans la pseudo-légende racontée par Koltès. La superstructure qui permettra l'écriture libre, une fois posée dans sa plus pure simplicité et évidence, sans autre justification que son établissement premier, définitif, sans autre évolution surtout que le temps qui produit les mots, durée et espace amassés en eux. Ainsi s'écrit dans un flux qui répond de loin à celui de l'autre *miracle* — aux yeux de son auteur : l'écriture qui trouve sa juste forme — du printemps 1977 et de *La Nuit juste avant les forêts*, ce second texte new-yorkais, qui s'appellera *Dans la Solitude des champs de coton*.

De *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès retrouve en effet, comme pour le reprendre de zéro et le prolonger, ce geste premier de l'adresse au premier qui passe d'une demande informulable. Mais cette fois, le monologue trouve un écho, un autre monologue, équivalent, miroir, appui second à la recherche d'un appui à son tour pour s'édifier. Quand pour le monologue le silence de l'autre faisait tenir l'édifice, ici le silence sera parlé, et s'échangera — échange de parole autant qu'échange de silence — dans un jeu de vertige où chacun gardera à *tour de rôle* le silence de l'autre ; alors c'est le dialogue que Koltès invente, c'est-à-dire découvre, avec une radicalité aussi neuve qu'il avait fouillé celle du monologue. Et comme pour le monologue de 1977, l'auteur l'écrit en défi du théâtre.

*Ce texte n'est pas écrit pour le théâtre ?*

Non, c'est un dialogue. Alors, savoir si on peut monter un dialogue au théâtre ? Chéreau va prouver que oui. Mais, non, ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes. Je n'ai pas eu les soucis des pièces, qui sont énormes. Et là, j'ai eu une telle liberté, un plaisir en me disant : si ça ne se monte pas...

*Et vous l'avez écrit en pensant à Chéreau ?*

Je l'ai écrit pour le plaisir. mais je savais que Chéreau le monterait, parce qu'il me demandait beaucoup ce que j'écrivais. Et je me disais : lui, à mon avis, il est capable de le faire. Mais je ne me suis pas du tout soucié de ça. À cause de la dramaturgie, la proportion du plaisir et de la difficulté, il y a un moment où ça bascule, et c'est navrant. C'est marrant de temps en temps de se remettre à écrire sans souci, juste pour le plaisir d'écrire. J'avais oublié que je pouvais en avoir. Et là, je l'ai retrouvé.<sup>7</sup>

Le plaisir naît d'un rapport immédiat à l'écriture dramaturgique, d'un défi sous forme de combat avec le théâtre comme cadre et contraintes : « je suis toujours fâché avec le théâtre, et j'y reviens toujours. Entre ma première pièce, *La Nuit juste avant les forêts*, et *Quai Ouest*, j'ai approfondi ma technique. Je vais vers plus de simplicité, je cherche l'immédiat. Un comique direct »<sup>8</sup>. Ces propos de juin 1986 répondent à une question sur *Quai Ouest*, mais sont tenus juste après la rédaction de *Dans la solitude des champs de coton* — ils traduisent bien, avec une certaine provocation, cette volonté d'avoir prise sur les moyens de l'écriture, et le regard en surplomb qui la détermine. La maîtrise de la technique équivaut dans son esprit à un certain dépouillement : une efficacité qui voudrait tendre vers une épure, touchant autant la structure que la *lexis*. « Avec *Dans la solitude des champs de coton*, j'ai voulu écrire une pièce courte, réduite à l'essentiel, sans la moindre nécessité d'artifice »<sup>9</sup>. Avec le plaisir, l'écriture gagne en efficacité, en densité — débarrassé des contraintes formelles, Koltès retrouve la vitesse d'exécution qui l'avait emporté au moment de l'écriture de *La Nuit juste avant les forêts*.

Deux voix jouent le commerce du temps, passent le temps : comme au pied d'un arbre, en Afrique, deux hommes discutent ; non pas comme dans nos sociétés occidentales pour aboutir à une résolution ou une entente, mais pour le simple goût de parler — poétique de la *palabre*<sup>10</sup>. C'est l'autre origine, mythique, de la pièce : africaine, après (ou avec) l'origine américaine, la pièce-palabre, telle que Koltès avait pu y assister, au Sénégal, au Mali, telle qu'il a pu être tenté de la transposer aussi. La palabre, c'est à l'origine une « assemblée coutumière, réservée aux hommes, où s'échangent les nouvelles, se discutent

<sup>7</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987, [non revu par l'auteur], repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 75.

<sup>8</sup> Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 13 juin 1986 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 68.

<sup>9</sup> Entretien avec Michèle Jacobs, *Le Soir (Bruxelles)*, 19 février 1987 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 73.

<sup>10</sup> Sur les notes qui suivent, voir Jean-Godefroy Bidima, *La Palabre, Une juridiction de la parole*, Paris, Michalon, coll. « Le Bien commun », 1998.

les affaires pendantes, se prennent les décisions importantes... »<sup>11</sup>, et qui fixe la loi, ou la discute. De là, elle est cette « discussion longue, difficile, souvent inutile »<sup>12</sup>, puisque sans direction ni but précis. De la palabre Koltès aurait conservé le dynamisme : une parole de la « juridiction », qui cherche la loi et la trouve dans son rythme, qui ne se nourrit seulement d'elle-même, et prend de l'ampleur à mesure qu'elle se constitue, grossissant de son propre matériau accumulé qui l'emporte.

Il y a une deuxième origine africaine de la pièce qui préside à l'incitation de son écriture — autre dialectique (autre renversement depuis le même bord du monde) : non pas le Sénégal, mais le Maroc. À l'automne 1979, lors d'un voyage à Marrakech, Koltès assiste à une longue scène de vente, où un client marchande l'achat d'un tapis. C'est la cérémonie réglée du commerce du temps plus que de l'argent, le jeu de rôle et ses non-dits, le rituel d'un passe-temps, où ce qui passe du temps et de la parole donne le prix à l'objet qu'on achète et qu'on vend, puisqu'on achète alors autant cet objet que le temps et la parole passés à la dire.

Origines multiples : américaines, africaines — creuset d'expériences nourries par d'autres encore. Dans un entretien encore inédit, Koltès confie l'importance d'un film vu pendant le processus d'écriture : *Down by Law*, de Jim Jarmush.

Quand j'ai vu le film de Jim Jarmush, *Down by Law*, je me suis retrouvé dans les relations entre Tom Waits et John Lurie, réunis à leur corps défendant. Ce qui se passe entre eux est mystérieux comme dans un match de boxe. On met deux hommes sur un ring. Ils doivent se battre et gagner. Deux personnes qui ne se connaissent pas, se tapent à mort devant le public, vivent des choses qui dépassent la passion amoureuse. Face à l'adversaire, ils se dépouillent, souffrent comme jamais. Chez moi, ils se battent par le langage, et le langage entraîne une transformation<sup>13</sup>.

Dans le film, Zack (Tom Waits), un musicien ruiné, habillé en haillons, dominé par les femmes, se retrouve en prison et dans la même cellule que Jack (John Lurie), un mac, riche et puissant, mâle dominant et beau parleur — rencontre subie, dans un espace réduit qui impose l'échange entre deux hommes qui n'auraient jamais dû se croiser.

La simplicité directe de la pièce, son épure, c'est l'immédiateté de sa situation d'énonciation. Au réalisme de façade de *Combat de nègre et de chiens*, au cadre allégorique de *Quai Ouest*, succède le champ géométrique et théorique de *Dans la solitude des champs de coton*. Un vaste espace, dont le terme est défini précisément par l'absence de terminaisons singulières, spécifiques justement en son usage et non dans sa détermination ; espace, ou plutôt territoire, comme on dit des animaux qui le partagent et se l'approprient en fonction de telle ou telle pratique : le lieu de la pièce sera celui qui désigne le non-lieu par excellence — la terre des trafics en dehors des trafics autorisés, le *no man's land* qui surgit dès lors que deux hommes se croisent et le peuplent pour échanger ce qui n'est pas licite : le *deal*.

Avec le *deal*, Koltès trouve la formule qui permet le double passage, d'une part de *La Nuit juste avant les forêts*, et d'autre part de *Quai Ouest*, à *Dans la solitude des champs de coton*. Bascule du monodrame au dialogue absolu ; de la pièce hangar au spectacle d'un dehors total, d'une ouverture à ce bruissement de la langue quand il investit un territoire dont la détermination provient de son indétermination. Le *deal* formule un échange qui ne se réduit pas à une pratique sociale, mais traverse le plan dramaturgique de part en part parce qu'il dit l'échange, ses conditions, ses strates de sens à directions multiples, et comme infinies, puisqu'indéfinies *a priori*. Formule théâtrale et infra-psychologique, la neutralité du *deal* lui permet également d'échapper au soupçon sentimental, lui qui avait souffert des critiques qui jugèrent *Combat de nègre et de chiens*, succès « fondé sur un malentendu : exotique, romantisme, tout ce que je refuse »<sup>14</sup> ; il avait assisté à d'autres mises en scène de la pièce, ou à certaines répétitions de *Quai Ouest*, déplorant qu'on réduise la relation à du sentiment, qui se réduit toujours à ses yeux à du banal sentimentalisme.

---

<sup>11</sup> Définition du *Trésor de la Langue Française*.

<sup>12</sup> *Id.*

<sup>13</sup> Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, p. 9 (inédit). Voir l'Annexe de ce volume.

<sup>14</sup> Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 13 juin 1986 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 69.

Je n'ai jamais aimé les histoires d'amour. Ça ne raconte pas beaucoup de choses. Je ne crois pas au rapport amoureux en soi. C'est une invention des romantiques, de je ne sais pas trop qui. Si vous voulez recouvrir les rapports entre deux personnes en disant : c'est de l'amour, point, et on n'en parle plus... c'est un truc qui m'a toujours révolté. Déjà avant. Quand vous voyez un couple, qu'ils n'arrêtent pas de s'engueuler, qu'ils sont odieux mutuellement, et qu'on vous explique, oui, mais ils s'aiment, je sais que les bras m'en tombent ! ça recouvre quoi, le mot « amour », alors ? ça recouvre tout, ça recouvre rien ! Si on veut raconter d'une manière un peu plus fine quand même, on est obligé de prendre d'autres chemins. Je trouve que le *deal*, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça recouvre vraiment tout le reste<sup>15</sup> !

Le critère se situe au niveau du récit — c'est bien parce que le *deal* « raconte », à la fois mieux et davantage, qu'il jouit d'un privilège, d'ordre dramaturgique donc, sur le sentiment. Terme ultime d'une dialectique sublime, le *deal* recouvre à la fois l'amour et l'hostilité, la parole et les malentendus : il nomme la relation dans ses contradictions — terme neutre qui, loin de neutraliser l'échange, le densifie et l'épaissit de possibilités qui en font la modalité pluriel de l'échange recouvrant *tout*. La neutralisation agit donc sur le terme de l'échange le plus objectif en apparence, et le plus intime en puissance : les relations d'*affaire*.

Ça serait bien de pouvoir écrire une pièce entre un homme et une femme où ils soit question de business. Seulement, on ne peut pas imaginer... Là, *Dans la solitude des champs de coton*, on vous branche tout de suite sur une histoire de pédés. Alors je me dis : quand est-ce qu'on m'épargnera à la fois le désir et l'amour, au sens le plus banal du terme ? Non, non, il y a d'autres choses, et beaucoup plus les autres choses que ça ! parler du désir, ou parler de ce qu'on appelle l'amour, c'est les choses les plus banales, les plus dépourvues d'intérêt qui puissent exister<sup>16</sup>.

Les épaisseurs de sens peuvent se superposer, sans se neutraliser ou se résorber dans une ultime, aucune autre solution que la diction d'un texte conçu comme une chorégraphie de voix. Lesquelles ? Deux hommes, un Dealer, un Client — même si ce dernier refusera toute assignation. Le refus de l'assignation, c'est aussi le geste de l'écriture quand elle compose avec ces figures : du Dealer et du Client, dont les majuscules disent bien le statut anti, voire anté-psychologique, le périphrase refusera de dire davantage que ce nom, qui n'en est pas vraiment un — nom commun transformé en statut, et « avec [ce] goût baroque pour les majuscules »<sup>17</sup>, en nom propre. Si Koltès avait pris beaucoup de soin (et de joie) à la rédaction de la liste des personnages dans les pièces antérieures, son absence ici aurait pu permettre une ouverture des signes. Et cependant, il existe une écriture de ses personnages en dehors de l'écriture de la pièce, celle que Koltès rapporte dans quelques entretiens, où il se fait extrêmement précis sur ces figures, leurs identités même, leurs physiques.

Il y a un bluesman, imperturbablement gentil, doux, un de ces types qui ne s'énervent jamais, ne revendiquent jamais. je les trouve fascinants. L'autre est un agressif écorché, un punk de l'East Side, imprévisible, quelqu'un qui me terrifie<sup>18</sup>.

Paroles étonnantes : rien dans la pièce ne signale le bluesman (excepté la tranquillité du Dealer), ni le punk (si ce n'est l'agressivité du Client) — mais ce qui frappe ici, ce sont les notations subjectives qui prolongent chaque *description* : la fascination, la terreur, leur donne poids d'expérience, ancrage qui signe un rapport de distance et d'appropriation singulière avec ses personnages. C'est comme si Koltès, en autonomisant ceux-ci, ne se donnait tâche que de les exprimer, non pas de les inventer, puisqu'ils existent déjà, hors lui-même dans l'existence propre qui les anime. Fiction de l'écriture quand elle se pose au-devant de soi comme territoire à rejoindre, car déjà vécu. Déjà ? Le récit que donne ici Koltès laisse entendre une rencontre — et l'East Side, ces quartiers que l'auteur fréquente à New York, tout comme ces hommes des marges, entre douceur et violence. L'écriture viendrait dès lors noter une expérience, synthèse de rencontres, condensation des affrontements, de tendresse et de force, où dans le va-et-vient acharné de l'homme contre l'homme se dirait une part de la vie éprouvée ? Le fait

<sup>15</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 76.

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Prologue*, in *Prologue et autres textes*, Paris, Minuit, 1991, p. 7. Il s'agit des premiers mots du texte.

<sup>18</sup> Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 13 juin 1986 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 67.

importe moins que sa projection — figures de hantise, de fascination abstraite, et de désir, fantômes qui dit bien la volonté de concentration d'une expérience plus globale qui n'est pas nécessairement celle de l'anecdote. Que l'écriture dilate une rencontre de quelques minutes en pièce de deux heures, ou qu'elle recompose diverses expériences éparses, l'effort est double de simplifier la fable en la confondant avec une situation d'énonciation, et d'épaissir son sens en rendant indéterminée les enjeux de celle-ci.

Une légende (une autre), sur une (autre) dialectique raconte que Koltès écrivait un jour la réplique d'une des figures, et un autre jour la réplique de l'autre<sup>19</sup> — chaque personnage représentant un véritable système, de pensée et de langue, la mise en condition de l'écriture exigeait une sorte de rupture qui informe assez bien du projet. Travail empathique, il vise à une totale absorption dans la logique mentale de chacun, et cherche à élaborer, dans le frottement des deux voix, au sein de la dramaturgie du *deal*, deux plans de paroles qui sont également deux dramaturgies, puisque quand l'un parle il occulte et renverse la vision du monde de l'autre. Ces jeux de renversements incessants exigent par conséquent de la part de l'auteur, une écriture duelle, renversée, dramaturgies continuellement interrompues qui finissent par produire, au fil de ces interruptions cette coulée de langues qui fabriquent ce théâtre. Le travail de ce texte offre donc une vue, théorique et sensible, sur l'immédiateté de l'écriture, puisque débarrassée du souci de l'agencement, dès lors que l'agencement est son immédiateté même — et que cette immédiateté neutralise une détermination référentielle.

À « l'illusion de l'hypothèse réaliste » qui avait présidé la dramaturgie de *Combat de nègre et de chiens* et *Quai Ouest*, succède une hypothèse qu'on dira syntaxique, illusoirement. La pièce s'ouvre sur l'énoncé d'une hypothèse qui enclenche et implique, en apparence, toute la logique à la fois rhétorique et dramaturgique de l'ensemble : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu... » ; de là, cette consécutive, comme fatale : « c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir... » (p. 9). L'hypothèse déductive devient une hypothétique causale — formulée non plus par un seul mais distribuée par les deux — et la pièce s'est réécrite d'elle-même, déplacée en chemin, à l'image d'un *moonwalk*, une danse arrière qui recompose la marche, change la direction du chemin, ou de l'articulation des deux marches évoquées dans *Douze notes prises au nord*, chaque figure de *Dans la Solitude des champs de coton* adopterait une marche différente. Pour se parler, « la solution est donc de se mettre avec quelqu'un qui marche à l'envers de soi dans la même direction ; ainsi, côte à côte, si la sympathie est solide, on a une vue d'ensemble »<sup>20</sup>. Ici, la solution est imposée par la pièce, et c'est le dramaturge qui force ces deux figures à évoluer ensemble, pour qu'« on » puisse les regarder tous deux. « De plus, personne ne peut avoir la moindre idée de l'endroit où l'on se rend ni même de la direction que l'on a prise, on demeure sûr et secret, et personne n'ose poser de question. » Ici au contraire, le Dealer a osé. Cette question (sous la forme d'une affirmation hypothétique : « si vous marchez à cette heure et en ce lieu ») ouvre l'espace de la pièce jusqu'à son terme. Quant à la fin, elle ouvre à (la possibilité de) l'affrontement des corps qui n'a pas besoin de mots. Pourtant, l'affrontement a eu lieu, dans ce lieu et cette heure des corps tournés l'un autour de l'autre, mimant les coups, ou les donnant dans le geste de l'adresse. Écriture chorégraphique, chorégraphiée sur le différé du combat, *Dans la solitude des champs de coton* figure une dilatation totale : du temps, de l'espace, de l'action. Temps idéalement zéro d'un coup d'œil qui dure l'espace d'une seconde mais que la parole va emplir pour produire, prolonger, sans durée ; espace premier des pas qui délimite celui de la rencontre : le territoire de la parole n'existe que dans la mesure où il est celui de hasarde et de fatalité — l'intersection de deux droites — ; action jamais accomplie d'un corps à corps tenu à distance, comme à bout portant de ce qui pourrait l'annuler, les coups qui ne seront jamais donnés.

Cette structure n'est pas issue seulement de la rhétorique, mais d'une danse de combat. Or, à la fin de la rédaction, en décembre 1985 et janvier 1986, Koltès fait la rencontre avec une figure qui joue justement sur cette structure : la *Capoeira*. C'est une reconnaissance après-coup — tout l'y avait cependant préparé, car elle concentre en elle les énergies longtemps constituées en amont, et c'est

---

<sup>19</sup> Fait rapporté par François Regnault, qu'il tenait de Claude Stratz, et qu'évoque également volontiers François Koltès, notamment lors de la table ronde à l'issue de la représentation de la pièce montée par Pascal Tagnati, au théâtre du Colombier, à Bagnolet, le 9 décembre 2011.

<sup>20</sup> *Douze notes prises au nord*, in Bernard-Marie Koltès, François Regnault, *La Famille des orties (esquisses et croquis autour des Paravents de Jean Genet)*, Paris, Éditions Nanterre/Amandiers, 1983, p. 7.

comme si finalement elle représentait une synthèse, *fait social total* des préférences de l'auteur, qui trouve là le comble d'une expérience sensible.

Heureusement, il y a la Capoeira, qui est ma grande découverte de ce voyage : c'est un art martial, noir (je ne savais pas qu'il en existait) qui date de l'esclavage où les Blacks n'avaient pas le droit de porter des armes ; ça ressemble au karaté, mais les adversaires ne se touchent jamais. C'est délirant à voir, j'y passe des heures. Je n'ai rien vu de plus beau depuis Bruce Lee<sup>21</sup>.

Geste en lui-même synthétique, la Capoeira se situe entre l'art martial et la danse : c'est donc entre Bruce Lee et John Travolta, cette épreuve des corps inachevée puisque le coup est interdit, que le combat se situe justement dans la démonstration de ses capacités au combat et non dans le combat, que le coup n'est qu'une puissance, jamais un acte, et qu'il n'existe que dans sa manière de le dessiner dans l'air, d'en esthétiser sa trajectoire, et de l'infliger non sur la peau de l'adversaire, mais dans le corps invisible, spectral, onirique (désirable) d'un adversaire tiers, spectateur d'un fantôme de combat, destination au vide. Théâtre de son propre théâtre, la Capoeira est ainsi la synthèse d'un spectacle, celui qui existe entre les adversaires et autour d'eux, dans le regard qui se pose sur le combat pour le faire exister. Elle est aussi synthèse historique et politique, à la jonction de l'érotique koltésienne des corps : danse héritée des esclaves du Brésil, c'est un art martial caché, clandestin, secret — il s'agissait pour eux de masquer leur entraînement au combat (interdit par les esclavagistes) sous l'apparence d'un jeu. Dialectique du vrai et du faux, ou plutôt de l'illusion et de la réalité, mais dialectique oubliée : après l'abolition de l'esclavage ne reste que le jeu, et la mémoire d'un combat qui cesse faute d'adversaire (les Blancs qui n'exercent plus leur maîtrise sur les esclaves), et se poursuit non pour la mémoire, mais pour inventer à l'infini l'origine perdue d'un peuple qui n'est ni d'Afrique, ni d'Amérique, mais au milieu de ces chutes de l'histoire qui le font d'ici et de maintenant. Reconnaissance, donc : immédiate, absolue — c'est le coup de foudre.

Il y a un art martial qui s'appelle la capoeira, qui est pratiqué par les Noirs, qui tient de la boxe, du karaté, et de la danse ; depuis Bruce Lee, je n'avais rien vu de plus beau ; je passe des heures à regarder ça, dans la rue. [...] Je te jure que tu devrais te renseigner sur la capoeira : c'est le comble de ce que j'ai toujours préféré dans les arts martiaux : l'approche de l'adversaire)<sup>22</sup>.

Il avait déjà en effet évoqué cette *préférence* dans son texte sur *Le Dernier dragon* : Bruce Lee et Chuck Norris — cette approche de l'adversaire importe le plus parce qu'elle détermine le combat, qui n'est que la sanction finalement non essentielle de tout ce qui aura été exécuté, dans la préparation des combattants, les démonstrations de force, les cris poussés, le corps tendu de muscles exhibés. « L'approche de l'adversaire » — ce sera précisément l'enjeu, l'objet, le sujet de la pièce qui s'écrit alors.

Je suis en train de me creuser la tête pour voir comment je pourrais introduire ça dans une pièce ou dans un film...<sup>23</sup>

La tentation est grande de faire de *Dans la solitude des champs de coton* cette pièce de capoeira — les deux combattants ne se touchent pas, et les passes de l'art martial sont remplacées par les mots, les deux lutteurs rivalisant de virtuosité verbale comme autant de coups fantômes infligés à l'autre, pour *l'impressionner*, mentalement, physiquement, prouver sa supériorité dans la maîtrise de l'art de parler. Lutte à mort tenue à distance, dont la violence réside alors dans l'évitement qui n'est pas celui de la feintise, mais du coup plus pur encore.

LE CLIENT. — Je ne crains pas de me battre, mais je redoute les règles que je ne connais pas.

LE DEALER. — Il n'y a pas de règle ; il n'y a que des moyens ; il n'y a que des armes.

LE CLIENT. — Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas ; essayez de me blesser : quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unira (p. 60).

---

<sup>21</sup> Lettre à François Koltès, de Salvador de Bahia, Brésil, 22 décembre 1985, repris in *Lettres, op. cit.*, p. 501.

<sup>22</sup> Carte postale à Hammou Graïa, de Felix Natal, Brésil, janvier 1986, repris in *Lettres, op. cit.*, p. 503.

<sup>23</sup> Lettre à François Koltès, de Salvador de Bahia, Brésil, 22 décembre 1985, repris in *Lettres, op. cit.*, p. 501.

Dans la solitude des champs de coton est-elle la mise en pratique, en tension et en mots de la capoeira, réceptacle apte à accueillir cette expérience (du) sublime et de la sublimation ? La question est difficile à résoudre et n'appelle sans doute pas de réponse — au moment où il assiste à ces joutes de capoeira, la pièce est déjà largement engagée, et même sur le point d'être achevée. Deux hypothèses : soit Koltès n'avait fait qu'amasser jusqu'alors un matériau de paroles, et la capoeira finira par lui offrir la clé de l'agencement, jouant comme pour *Quai Ouest* le rôle de la phrase de *Lumières d'août* de Faulkner ; soit la pièce n'avait pas besoin de la capoeira pour s'achever, tant elle avait su assez parfaitement répéter (théâtralement) en avant la geste de l'art martial. Ainsi la fascination pour ces combats avait-elle été d'autant plus marquante que l'auteur trouvait là une application en acte, dans la synthèse de ces deux gestes qui l'affectionnait tant, de la danse et de l'art martial : et le théâtre avait opéré en lui, sans qu'il le sache, le dépassement dialectique de ces deux termes.

Étonnamment, Koltès n'évoquera pas la capoeira dans les entretiens nombreux au moment de la création de la pièce — mais fera allusion à un autre type de combat : la boxe, et ce en termes dramaturgiques, et aristotéliens :

Les matchs de boxe, c'est un résumé de tout l'art dramatique. Moi, je suis fasciné par ça, écœuré et affolé. J'ai la télé depuis pas longtemps. C'est là que ça m'a permis de voir les maths de boxe. Je dois dire que je ne sais pas quoi faire. J'ai envie de couper et en même temps je me dis que c'est une telle tragédie qui se joue là. Je me dis : mais enfin je n'ai pas le droit... C'est terrible... c'est quand même une des choses les plus dingues dans le type de rapports. Ça raconte un tas de trucs. Et puis ils souffrent vraiment. Ils ne jouent pas ! C'est fou, ça ! La haine qu'il y a autour pour rien, pour un pauvre type qui se fait tabasser ! Plus il se fait tabasser, plus on le déteste. C'est pas croyable ! La boxe, je n'ai pas le courage d'aller la voir en vrai<sup>24</sup>.

Dans la complexe et métissée génétique de cette écriture, le combat est-il une structure d'organisation amont, ou la révélation aval d'un agencement déjà éprouvé — invention de la pièce par la capoeira, ou de la capoeira dans la pièce dans son ignorance ? L'écriture demeure ce double mouvement, de provocation de la vie (comme d'un adversaire) et d'appel à sa rencontre. Ce que la pièce écrit, qui a été vécu ou non, ou pas encore, ou pas tout à fait selon les termes de son désir, ce sont bien tous ces jeux d'appel et de défiance, comme ouvert à ce qui saurait la formuler. « Pratiquer l'écriture c'est pratiquer, sur sa vie, une ouverture par laquelle la vie se fera texte »<sup>25</sup>.

S'il ne s'agit pas d'une pièce expérimentale sur la transposition théâtrale de la Capoeira, c'est non seulement parce qu'elle été engagée bien avant, mais aussi parce qu'elle se veut, dès le projet, comme un creuset — un comble — d'expériences multiples et secrètes : c'est en partie grâce à l'abstraction du propos, mais puissamment incarnée dans une situation qui porte en elle toutes les formes de l'échange — celle d'un marchandage sans fin, d'une scène de séduction homosexuelle, d'un *deal* de drogue, etc. — et ce que Koltès trouve, c'est une pièce qui porte ces sens sans qu'aucun ne soit le point terminal du sens, sans qu'elle se résorbe ou s'achève dans un seul paradigme de lecture.

En février 1986 enfin, la pièce est achevée, et il semble que Koltès soit pressé d'y mettre un point final — peut-être veut-il la terminer avant la première de *Quai Ouest*, prévue au printemps ? Reste à trouver un titre. « Un enfer » pour lui, dira François Koltès<sup>26</sup>. C'est au hasard d'un livre lu à ce moment-là qu'il s'impose, avec cette fois un syntagme entièrement découpé dans la phrase d'un autre, extrait de *Frankie Addams* (en anglais, *The Member of the Wedding*), de Carson McCullers.

Derrière les vitres, l'après-midi flamboyait et de loin en loin un vautour planait paresseusement dans le ciel aveuglant. Ils croisaient des routes de traverse rouges et désertes, creusées de fondrières d'un rouge plus sombre, et de vieilles baraques délabrées perdues dans la solitude des champs de coton<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987 (non revu par l'auteur), repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 77.

<sup>25</sup> Edmond Jabès, *Le Souffron, le désert*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>26</sup> Entretien à Caen, à l'occasion du colloque « Koltès : monstres, fantômes et métamorphoses », octobre 2009.

<sup>27</sup> Carson McCullers, *Frankie Adams*, Paris, Stock, p. 213-214. « Outside the afternoon shimmered and now and then there was a buzzard lazily balanced against the blazing pale sky. They passed red empty crossroads with deep red gulches on either side, and rotten gray shacks set in the lonesome cotton fields » (Carson McCullers, *The Member of the Wedding*, in *Collected stories of Carson McCullers*, Boston, Mariner Books, 1987, p. 380).

La dialectique ultime qui conclut la pièce en dehors d'elle, c'est celle de l'autre et de soi, où prendre dans la littérature la phrase qui saura nommer en retour le texte, comme il revient à la littérature ce geste de nomination d'autres phrases, revient à engager avec le texte un mouvement de vertige qui abolit jusqu'à la source, quand c'est l'un des protagonistes de la pièce de Koltès qui prononce (presque) les mots du titre :

LE DEALER. — Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire ; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites là comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit ; de me la dire sans même me regarder (p. 31).

Là où le titre surgit est le moment où se formule au plus près, au plus insistant, la demande du Dealer auprès du Client de prononcer son désir — « le champ de coton » se dresse comme le lieu terminal où la demande serait possible, espace le plus apte à recueillir celui-ci, parce que lieu exposé absolument, appelant la nudité, le dépouillement total de celui qui serait capable de poser les mots sur ce désir. Nul hasard si ce mot vient-là nommer la pièce au moment où se nomme le désir de nommer, dans le déplacement du pluriel du « champ » aux *champs*, qui fait de ce lieu des espaces fuyants et multiples, comme les sens toujours dérobés échappant à toute assignation définitive ; nul hasard si ce désir est justement enclos dans le secret d'un nom énigmatique, espace aux accents politiques forts qui fait sonner aussi la syllepse ambiguë autour du *chant* de coton, chant amébee — dialectique terminale et radicale qui les emporte toutes<sup>28</sup> : celle des voix et des noms innommés, du texte qui vient inscrire la littérature en elle, tout en la cachant, dans le secret d'une évidente simplicité, celle qui enclos l'énigme de sa puissante faculté à dire le monde, et de le partager.

Arnaud MAÏSETTI  
*Université d'Aix-Marseille*

---

<sup>28</sup> « La dialectique, c'est la forme la plus simple que j'ai trouvée pour dire des choses simples. De plus en plus, ma préoccupation est de plaire au public. Pas nécessairement à un public qui a l'habitude d'aller au théâtre. Moi-même, je n'y vais que deux ou trois fois par an. Surtout pas à un public qui s'obstine à vouloir y trouver des choses sérieuses et graves, par la faute, d'ailleurs, des metteurs en scène ; je voudrais que les spectateurs aient du plaisir avec mes pièces » (entretien avec Michèle Jacobs, *Le Soir (Bruxelles)*, 19 février 1987, non revu par l'auteur, repris in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 72).



## ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL

Les allusions à l'animalité présentes dans l'œuvre de Koltès relèvent pour une large part de l'art de la métaphore et de la comparaison qui s'y déploie<sup>1</sup>. Salué pour sa force poétique<sup>2</sup>, ce travestissement du réel témoigne également du plaisir que Koltès prend à dépeindre les situations les plus sombres ou les plus banales en y introduisant un décalage volontiers comique : un goût du récit qu'atteste aussi sa correspondance, voilant ou rehaussant les petits aléas ou les grands drames de sa vie d'une indéniable fantaisie.

Participant tour à tour de l'ornementation et de la trivialité du style koltésien, la référence au monde animal possède un certain nombre de caractéristiques et revêt dans l'ensemble de l'œuvre un enjeu important : il conviendra de les définir, afin de mieux cerner ensuite la singularité de la pièce qui nous occupe dans cet ouvrage, *Dans la solitude des champs de coton*.

### 1. L'animalité dans l'œuvre de Koltès

Deux écrivains semblent avoir exercé sur Koltès une influence durable par l'importance qu'ils ont eux-mêmes accordée au motif animal.

**L'empreinte de Dostoïevski et de Gorki.** — Guidé, à la fin des années soixante, par son professeur de littérature, le poète Jean Mambrino, et par son amie Madeleine Comparot, qui découvre la littérature russe à l'université, Koltès se prend de passion pour les textes de Dostoïevski et de Gorki : en témoignent notamment *Procès ivre*, réécriture de *Crime et châtiment*, et *Les Amertumes*, sa première pièce, tirée d'*Enfance*.

Un véritable bestiaire se déploie dans les romans et dans les textes autobiographiques de ces deux auteurs. Chez le premier, il permet de définir la position morale et sociale des personnages. Dans *Crime et châtiment*, Dostoïevski assimile en effet à des cochons les pécheurs Marméladov et Svidrigaïlov, dont les vices (alcoolisme et jeu pour l'un, perversion pour l'autre) sont ainsi rendus patents. Le cheval, perçu en Russie comme le parangon de la fidélité et du courage, est quant à lui associé aux êtres méritants, les trois principaux personnages féminins du roman : Dounia, victime du désir qu'elle inspire à son patron ; Sonia, contrainte, en raison du comportement dépensier de son père, de se prostituer pour subvenir aux besoins de sa belle-mère et des enfants de cette dernière ; Lizaveta, tuée d'un coup de hache au terme d'une vie marquée par les abus<sup>3</sup>. Razoumikhine, qui fait office de double raisonnable du héros meurtrier, se prénomme pour sa part Micha. Comme le précise Jean Perrot, il s'agit là du « nom de l'ours, c'est-à-dire de l'animal symbolique sous la forme duquel le Russe aime bien alors se représenter »<sup>4</sup>. Il reprend :

---

<sup>1</sup> Voir Florence Bernard, « “Pas comme les poètes font de la musique des mots, mais comme on jouerait de la batterie” : la poésie dans le théâtre de Koltès », *Revue des Lettres Modernes, La poésie dans le théâtre contemporain*, textes réunis par Marianne Bouchardon et Florence Naugrette, à paraître, et Jérémie Majorel, « Métaphores de Koltès : éclats d'un Theatrum Mundi », *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 168.

<sup>2</sup> Ce qui n'empêche pas quelques réserves : Christophe Bident regrette ainsi que son style comporte parfois une certaine afféterie (*Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 86).

<sup>3</sup> Raskolnikov n'a toutefois pas prémédité ce meurtre : il élimine Lizaveta parce qu'elle risque de le dénoncer.

<sup>4</sup> Jean Perrot, *Crime et châtiment*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1970, p. 73.

Le bestiaire de Dostoïevski ne nous propose pas une simple enjolivure rhétorique de la réalité : il correspond à une vision engagée du monde. Nous avons vu que Dostoïevski nous présentait le drame de l'athéisme et la victoire de la foi russe. Il s'agissait presque d'un « mystère » russe, semblable à ceux qu'on exécutait autrefois dans les cathédrales. Les animaux symboliques font partie intégrante de cet art ; ce sont les figurines grimaçantes que Dostoïevski a sculptées sur les piliers de son temple.

Partageant avec son illustre prédécesseur ce goût du grotesque, Gorki ajoute une certaine ressemblance physique à cette analogie, dans le premier tome de son autobiographie, *Enfance*<sup>5</sup>. Le récit que brosse l'auteur des dix premières années de sa vie passées à Nijni-Novgorod chez ses grands-parents regorge d'images de ce type, destinées à transcrire l'étonnement éprouvé par le petit garçon face à la bizarrerie des êtres qu'il côtoie. Étrangeté des comportements, caractère insaisissable des motivations qui président à ces agissements, et que traduit l'association de chaque personnage à un animal dont il partage à la fois la personnalité supposée et l'apparence. La grand-mère, si aimante et si brave, revêt ainsi les traits d'une grosse chatte ou d'une ourse ; son mari, orgueilleux, sévère et d'une imprévisible violence, est tour à tour apparenté à un coq, à un putois ou encore à un fauve. Quant à ses oncles, jeunes gens brutaux et peu éduqués, Gorki les décrit comme des bêtes sauvages, chiens ou loups, là où l'employé Tsyganok, par sa douceur, sa force et son innocence, lui fait penser à un cheval. Il n'est pas jusqu'aux petits voisins qui, passés par le prisme fantaisiste de son regard d'enfant, ne se transforment en poussins et en oies, nimbant cet âpre récit d'une atmosphère de conte.

*Sous la plume de Koltès.* — Koltès emprunte à ces auteurs — comme sans doute à d'autres<sup>6</sup> — ce goût de l'animalisation<sup>7</sup>. Les mains de ses personnages deviennent à l'occasion des pattes, les ongles des griffes, les visages des gueules ; l'homme est un mâle, et la femme une femelle ; comme le suggère Mathilde, dans *Le Retour au désert*, un animal sommeille en chacun d'eux :

Fatima, si tu veux te dégoûter des hommes, glisse-toi dans leur chambre, regarde-les et écoute-les dormir. À quoi sert-il qu'ils s'habillent comme des bourgeois dans la journée, alors que la moitié de leur vie ils la passent étalés comme des cochons dans la mare, inconscients, sans contrôle d'eux-mêmes [...]. Cette heure de la nuit est effrayante, où l'humanité entière sue dans les draps, où des milliers de personnes, à la même heure, rotent, crachent, grincent des dents, soupirent les yeux fermés, digèrent, digèrent, raclent leur gorge, la bouche grande ouverte vers le plafond<sup>8</sup>.

L'homme est un animal policé, mais un animal tout de même. Une première version de *Combat de nègre et de chiens* prend cette sentence au pied de la lettre<sup>9</sup>. Cal s'y nomme « Cheetah » : la désignation finalement retenue évoque certes le chacal, mais elle atténue l'association initiale, en faisant également écho au personnage de Caleb (surnommé Cal), interprété par James Dean dans le film d'Elia Kazan, *À l'est d'Eden*. De même, le prénom « Léone », version féminine de « Léon », évoque moins directement le fauve que « Léonne », préalablement envisagé. Si le nombre des allusions au monde animal culmine dans *Quai ouest* et dans *Roberto Zucco*, l'œuvre est porteuse dans son ensemble de ce phénomène qui convoque toutes les catégories : les insectes, poux, mouches, moryons ; les petits invertébrés que sont les sangsues et la larve ; les reptiles et les batraciens, du lézard au serpent en passant par le crapaud ; les mammifères ou les ovipares domestiques, du

---

<sup>5</sup> Maxime Gorki, *Enfance*, trad. G. Davydoff et P. Paulat, Paris, Gallimard, 2001, coll. « Folio classique », p. 172.

<sup>6</sup> Shakespeare et Hugo, dont il connaît très bien les écrits, font eux aussi partie de ces auteurs qui ont su forger une poésie puissante en recourant à l'imagerie animale, entre symbolique et trivialité, sublime et grotesque.

<sup>7</sup> Paradoxalement, *Les Amertumes*, réécriture d'*Enfance*, ne se réfère quasiment pas au monde animal.

<sup>8</sup> *Le Retour au désert*, suivi de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, Paris, Minuit, 1988, rééd. 2006, p. 60.

<sup>9</sup> « Pour Nwofia, version antérieure de *Combat de nègre et de chiens* », dactylographie conservée par François Koltès, 27 p. (avec corrections manuscrites en photocopie).

porc au minet, du chien à la vache, du cheval à la poule et au coq, ou non domestiqués, de la colombe au pinson, du rat au loup, du singe au sanglier, sans oublier la chauve-souris.

La référence à l'animal dans l'œuvre de Koltès met l'accent, en en révélant la part obscure<sup>10</sup>, sur le corps. Corps des hommes : *homini* et, plus particulièrement — comme chez Dostoïevski — *virii*. Ce sont bien eux, les « mâles », à qui la sœur de la Gamine reproche leur bestialité, lorsqu'elle apprend que la benjamine de la famille se prostitue dans le quartier du Petit Chicago avec la bénédiction de son frère :

Je l'ai gardée blanche comme une colombe, j'ai lissé ses plumes comme une tourterelle. Je l'ai protégée et gardée dans une cage toujours propre pour qu'elle ne souille pas sa blancheur immaculée au contact de la saleté de ce monde, de la saleté des mâles, qu'elle ne se laisse pas emposter par la peste de l'odeur des mâles. Et c'est son frère, ce rat parmi les rats, ce cochon puant, ce mâle corrompu qui l'a salie et traînée dans la boue et tirée par les cheveux jusqu'à son fumier<sup>11</sup>.

L'usage que les personnages font de cette analogie entre l'homme et l'animal vise, on le voit, à rabaisser ou à élever, au nom d'un système qui leur appartient, ceux qu'ils réprouvent et ceux qu'ils aiment. Ils tentent ainsi de mettre en lumière l'absence ou la présence en eux de certaines qualités, morales, intellectuelles, et parfois physiques : « Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros »<sup>12</sup>, clame Roberto Zucco face à la foule qu'il surplombe depuis le toit de la prison.

Toutefois, le monde dans lequel évoluent les personnages de Koltès n'est pas régi par des repères aussi stables que ceux auxquels obéit l'univers forgé par Dostoïevski ou par Gorki. Comme le montre l'exemple du chien, auquel il est très souvent fait référence dans ses écrits, des valeurs contradictoires peuvent être attachées à un même animal, et ce, au sein de la même pièce : doux et fidèle pour Roberto Zucco<sup>13</sup>, mais aussi pour Cal et pour Léone, le *meilleur ami de l'homme* apparaît au contraire agressif et repoussant aux yeux d'Alboury<sup>14</sup>.

De fait, l'analogie animale (et la lecture morale qu'elle induit) est toujours suspecte dans les textes koltésiens. La scène VIII de *Roberto Zucco*, où le combat tourne en défaveur du héros, ridicule « moustique »<sup>15</sup> entre les mains du Balèze, entre en décalage avec ce qu'il déclare dans le passage que nous avons cité quelques lignes plus haut (« je suis un rhinocéros »), présentant du même personnage un portrait kaléidoscopique, aussi saisissant qu'insaisissable : un peu comme si le sculpteur mêlait, pour reprendre l'image de la cathédrale chère à Jean Perrot, les traits du saint à ceux de la gargouille. C'est ce même échec de l'image animale à définir l'essence de la personne qu'elle est censée symboliser que pointent les propos de la Gamine : « Moi, je n'ai plus de nom. On m'appelle tout le temps de noms de petites bêtes, poussin, pinson, moineau, alouette, étourneau, colombe, rossignol. Je préférerais que l'on m'appelle rat, serpent à sonnettes ou porcelet »<sup>16</sup>. Les paroles consolatrices que la patronne de l'hôtel lui adresse montrent que les noms d'oiseaux affectueusement donnés à la jeune fille ne sont même pas applicables à son

---

<sup>10</sup> Cette réflexion sur la fracture entre l'âme et la chair structure sa seconde pièce, *La Marche*, inspirée par *Le Cantique des cantiques*. Grand lecteur des mystiques, Koltès s'interrogeait sur le mal, comme en témoigne également sa correspondance avec sa mère (voir lettre du 26 avril 1976, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 246).

<sup>11</sup> *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, rééd. 2001, p. 84.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48 et 50.

<sup>14</sup> *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1983, p. 20 et 70.

<sup>15</sup> *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 47. Il s'agit ici d'une comparaison : « Une fois encore, et je l'écrase comme un moustique ».

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

apparence : « Rassure-toi, mon étourneau : tu es ronde aujourd'hui, tu peux être maigre demain »<sup>17</sup>.

Quelle est la nature véritable du personnage ? Quels contours donner à sa personnalité, à son corps ? Telles sont les questions que formule Koltès par le biais du motif animal, sans vouloir y répondre. La transformation de villageois en chiens, dans *L'Héritage*, constitue ainsi un fait non avéré, ne trouvant pas de concrétisation sur la scène<sup>18</sup>, tout comme le caractère onirique de l'action de *Récits morts* nous empêche d'accorder foi aux propos de la femme qui s'écrie, face à un invisible compagnon : « Tu n'es pas un loup, toi. Plus je te regarde, plus je veux que ton visage ne change pas ; que tu n'ailles pas avec ces gens à la gueule de loups qui t'attendent dehors. C'est un troupeau, une meute [...] »<sup>19</sup>. L'animalité de l'inspecteur Tragard, dans le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, bien que suggérée par le narrateur<sup>20</sup>, reste elle aussi fantasmagorique, puisque le lecteur ne peut se fier au témoignage de Félice, toxicomane évadée d'un asile psychiatrique : « [...] tu as vu son bec, n'est-ce pas ? Il frappe quelques coups contre la vitre : toc-toc-toc-toc ! alors, on aperçoit ses ailes et ses plumes ; ses plumes ! »<sup>21</sup>. Loin de le dissiper, le motif animal met l'accent sur le mystère qui entoure la nature humaine.

Un monologue prononcé par Adrien dans *Le Retour au désert* peut tenir lieu de bilan aux remarques que nous venons de formuler. En renversant la théorie darwinienne de l'évolution, il souligne en effet l'ambivalence des personnages koltésiens, écartelés entre les pôles de l'humanité et de la bestialité, à un stade qui se soustrait à toute appréhension définitive :

Mathilde me dit que je ne suis pas tout à fait un homme, que je suis un singe. Peut-être suis-je, comme tout le monde, à mi-distance entre le singe et l'homme. Peut-être suis-je un petit peu plus singe qu'elle, et peut-être Mathilde est-elle un peu plus humaine que moi [...]. En cachette, les singes aiment à contempler les hommes, et, en douce, les hommes n'arrêtent pas de jeter des coups d'œil aux singes. Parce qu'ils sont de la même famille, à des étapes différentes ; et ni l'un ni l'autre ne sait qui est en avance sur qui ; personne ne sait qui tend vers qui ; sans doute est-ce parce que le singe tend indéfiniment vers l'homme, et l'homme indéfiniment vers le singe<sup>22</sup>.

On notera le jeu auquel procède l'auteur en attribuant au primate le verbe « contempler », qui renvoie à une forme de spiritualité, alors qu'il présente l'action de l'homme sous un jour beaucoup moins cérébral : « jeter des coups d'œil ». Est remise ici en question, par un subtil jeu d'inversion, non seulement la hiérarchie entre l'être humain et l'animal, dont l'infériorité intellectuelle et morale n'est plus si évidente, mais l'humanité et l'animalité elles-mêmes.

## **2. Dans la solitude des champs de coton**

À la fois pléthoriques et ouvertement réductrices ou contradictoires, les références au monde animal présentes dans les textes de Koltès portent le trouble en lieu et place d'une définition, insistant de manière aussi inquiétante que jubilatoire sur la vanité d'une quête herméneutique : le vivant toujours se dérobe. La pièce *Dans la solitude des champs de coton* marque-t-elle sur ce point un

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 72. On s'amusera de la manière dont Koltès joue de l'expression de « noms d'oiseaux » pour révéler la violence qui sourd de ces surnoms apparemment affectueux.

<sup>18</sup> *L'Héritage*, Paris, Minuit, 1998, p. 41-42 : « Cela fait des années maintenant que les femmes n'accouchent plus que de chiens [...] ».

<sup>19</sup> *Récits morts*, Paris, Minuit, 2008, p. 65-66.

<sup>20</sup> *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984, p. 115 : « [...] il reprenait son vol, et faisait un détour par le cimetière, dont il affectionnait les buissons, les angelots de pierre et les chats ».

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>22</sup> *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 41-42.

infléchissement de la donne ? Pour répondre à cette question, rappelons déjà dans quel contexte l'auteur la conçoit.

*L'homme hait l'animal.* — Entre cette pièce et *Quai ouest*, qui la précède immédiatement, une certaine continuité est assurée. La situation de base est la même, des personnages qui ne devraient jamais se croiser se rencontrent dans un lieu désaffecté :

Peu d'endroits vous donnent, comme ce hangar disparu, le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi — je veux dire par là : n'importe quel événement impensable ailleurs. Alors, bien sûr, ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnes qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais. Ainsi sont nés Koch et Abad<sup>23</sup>.

Ainsi, sans doute, ont germé dans l'esprit de Koltès les figures du Dealer et du Client. Pour autant, cette continuité s'accompagne d'une épure qui signale sa volonté de rompre avec *Quai ouest*. Les problèmes auxquels il s'est heurté pour articuler les huit trajectoires des personnages de cette pièce l'ont épuisé. Plusieurs interviews accordées au sujet de *Dans la solitude des champs de coton* le révèlent : « À cause de la dramaturgie, la proportion du plaisir et de la difficulté, il y a un moment où ça bascule, et c'est navrant. C'est marrant de temps en temps de se remettre à écrire sans souci, juste pour le plaisir d'écrire. J'avais oublié que je pouvais en avoir. Et là, je l'ai retrouvé »<sup>24</sup>. Le nouveau mot d'ordre est la simplicité : deux personnages en scène, pas de décor, pas d'autre action que leur rencontre. Jusque dans l'absence de prénom on peut voir ce désir de prendre le contre-pied de *Quai ouest*, dont le manuscrit s'accompagne de fiches très minutieuses au sujet de chacun des protagonistes. Qu'en est-il de la référence au monde animal à laquelle recourt habituellement Koltès, elle qui pourrait passer — de prime abord — pour une fioriture de style ?

Si *Dans la solitude des champs de coton* exploite également ce motif, la pièce distingue semble-t-il de manière plus marquée les catégories de l'humain et de l'animal. Lorsque le Dealer et le Client recourent, pour se définir, à ce genre d'analogie, ils le font avec une relative distance : il s'agit avant tout par-là, semble-t-il, de souligner leur propre altérité<sup>25</sup>. La proposition conditionnelle suivante pose ainsi la métaphore comme un simple outil pour dire ce qui les dissocie l'un de l'autre, sans masquer la part d'inexactitude que l'image recèle : « si je suis chien et vous humain, ou si je suis humain et vous autre chose que cela, de quelque race que je sois et de quelque race que vous soyez [sic] » (p. 48). Cette altérité transparaît très manifestement dans leur couleur de peau, une différence que l'évocation d'un animal bien précis vient expliciter : « j'avais posé ma main sur votre bras par pure curiosité, pour savoir si, à une chair qui a l'apparence de celle de la poule déplumée, correspond la chaleur de la poule vivante ou le froid de la poule morte [...] » (p. 35-36). Permettant au lecteur de se figurer une caractéristique physique déterminante, notamment pour le choix de l'interprète du Dealer, cette comparaison n'établit toutefois aucune équivalence entre les deux instances qu'elle rapproche. La suite du texte souligne d'ailleurs clairement les limites du pouvoir de cette image, en distinguant, par un adage à l'exotisme évocateur, les éléments que cette dernière avait associés : « Il est plus facile d'attraper un homme qui passe qu'une poule dans une basse-cour [...] » (p. 38). La pièce va encore plus loin, en présentant régulièrement cette différence sur le mode de l'opposition frontale, comme ici : « l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre » (p. 9-10).

---

<sup>23</sup> Un hangar à l'ouest (notes), *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 125-126.

<sup>24</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987, repris dans *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 75-79.

<sup>25</sup> Le texte publié à la suite de *Prologue* exploite une opposition entre animaux ou entre hommes, ce qui est moins contrasté : « Si un chien rencontre un chat [...] si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face [...] » (*Courts textes*, in *Prologue et autres nouvelles*, Paris, Minuit, 1991, p. 122).

*L'homme e(s)t l'animal.* — Cependant, force est d'admettre que l'« hostilité » (p. 53) que les hommes et les animaux se manifestent atténue autant leurs différences qu'elle avalise leurs différends. L'adverbe « sauvagement », employé deux fois au début de la pièce, et l'adjectif « sauvage », dont nous relevons quatre occurrences dans l'œuvre, s'appliquent en effet souvent à une action effectuée par l'homme, attestant la porosité de la frontière qui le sépare de l'animal<sup>26</sup>. Nombre de comportements ou d'affects relevant de l'une des deux catégories sont de fait attribués à l'autre : quand les animaux éprouvent le sentiment de la colère, les hommes « grognent sourdement », sans manquer de « tirer sur leurs laisses » (p. 12). Quant à la déclaration du Dealer, « un bon vendeur tâche de dire ce que l'acheteur veut entendre, et, pour tâcher de le deviner, il lui faut bien le lécher un peu pour en reconnaître l'odeur » (p. 47), elle témoigne également de cette confusion. Ce qu'exprime à son tour le Client : « Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous [...] » (p. 46). Les activités qu'il mentionne plus loin, profitant d'une expression passée dans le langage commun, renvoient elles aussi à des pratiques animales qu'il s' imagine partager avec son interlocuteur, par-delà les prétendus clivages entre individus et entre espèces : « Peut-être vaudrait-il mieux, finalement, nous chercher des poux plutôt que de nous mordre » (p. 56).

Ce brouillage de la frontière entre animalité et humanité malgré l'affirmation de leur différence transparait encore dans deux passages où la norme grammaticale et le texte jouent l'un contre l'autre. Il est symptomatique que les conjonctions de coordination « ou » et « et », qui soulèvent la question du lien par une disjonction ou une adjonction, soient au cœur du processus. Le premier exemple exploite le mot « ou ». L'emploi qui en est fait sépare franchement l'homme de l'animal. En effet, la première proposition de la phrase, dans laquelle un seul des deux mots constituant le groupe sujet imprime sa marque au verbe, montre qu'une seule option est envisageable : « Car ce que tout homme ou animal redoute ». Si cette construction indique une disjonction exclusive entre les deux instances<sup>27</sup>, posant leur cohabitation comme inenvisageable, le reste des paroles du personnage atteste cependant une réelle communauté entre elles. Le texte ne cesse en effet d'insister sur la manière dont hommes et animaux sont en passe de se rejoindre, tant dans l'espace que dans leur ressenti :

Car ce que tout homme ou animal redoute, à cette heure où l'homme marche à la même hauteur que l'animal et où tout animal marche à la même hauteur que tout homme, ce n'est pas la souffrance, car la souffrance se mesure, et la capacité d'infliger et de tolérer la souffrance se mesure ; ce qu'il redoute par-dessus tout, c'est l'étrangeté de la souffrance, et d'être amené à endurer une souffrance qui ne lui soit pas familière (p. 29-30)<sup>28</sup>.

Le second exemple, qui concerne la conjonction de coordination « et », nous semble encore plus éloquent, en ce qu'il repose sur une torsion plus visible de la règle grammaticale. La phrase commence ainsi : « or, de par la distance et les lois de la perspective, tout homme et tout animal » (p. 23). Le verbe devrait s'accorder avec ses deux sujets. Mais voici la suite : « est provisoirement et approximativement à la même hauteur que moi. » Les deux termes ne se sont pas ajoutés, comme le voudrait la grammaire. Le choix du singulier suggère-t-il que l'homme et l'animal constituent des entités si étrangères l'une à l'autre que l'on ne puisse les associer par une forme plurielle, ou qu'ils se sont au contraire confondus, en écho à ce que dit le texte au sujet des faux-semblants dont le regard peut être le jouet ? La pièce ne tranche pas. Affirmant et niant à la fois la différence entre l'homme et l'animal dans une « douce hésitation des choses » (p. 35), elle

---

<sup>26</sup> Une phrase contredit ainsi l'altérité qui a été posée, aux pages 45-46 : « Mais le regard du chien ne contient rien d'autre que la supposition que tout, autour de lui, est chien de toute évidence ».

<sup>27</sup> Il existe une autre valeur de la conjonction de coordination « ou » où le lien, dit inclusif, appelle un accord du verbe avec les deux termes du sujet.

<sup>28</sup> On trouve un exemple similaire dès le début de la pièce, à la page 9.

préfigure les propos d'Adrien sur l'évolution paradoxale des espèces que nous avons rappelés dans notre première partie<sup>29</sup>.

**Un texte en mouvement.** — Par les images qu'elle fait naître, la référence au monde animal imprime également une dynamique à la pièce, de manière sans doute plus évidente que dans le reste de l'œuvre de Koltès : son usage nourrit ici, en leur donnant de la chair, les prises de parole alternées des personnages et leur extrême rigueur formelle. Elle introduit de façon particulièrement visible l'un de ces décalages qui permettent d'établir un échange, de le faire rebondir par le déplacement de certains termes, par la mutation discrète de certaines formules employées par l'interlocuteur. La part conséquente conférée au corps par ce biais compense ainsi le caractère solennel, statique, abstrait que pourrait revêtir le texte, comme en témoignent les verbes « se jeter sur » et « attaquer », qui rejouent sur un mode éminemment physique l'affrontement verbal du Dealer et du Client<sup>30</sup>. Elle insuffle de la fantaisie à leur parole, en l'ancrant dans la matière. Le recours au motif de la poule, utilisé pour désigner le Client, possède en effet une indéniable teneur humoristique : en l'associant à un volatile dont la beauté, l'intelligence et le courage sont relatifs, il le rabaisse, dans le rapport de force que le Dealer établit avec lui, tout en révélant, par la féminisation ainsi induite, la séduction qu'on entend exercer sur lui. La trivialité de certaines images suscite également un réel effet comique, comme lorsque le regard humain est assimilé à une « abeille » ou au « museau » d'une « vache » (p. 24-25). C'est également le cas dans la phrase suivante, où le style soutenu du premier mouvement, grâce à la présence d'un alexandrin et d'une tournure impersonnelle peu usitée à l'oral, trouve littéralement sa chute dans une comparaison d'une grossièreté pleine de bon sens : « Il est des mouvements que l'homme ne peut pas faire, comme se lécher soi-même son cul » (p. 57).

Le recours au motif animal insuffle ainsi une grande vitalité au texte de *Dans la solitude des champs de coton*. Il insiste sur la puissance de débordement et le danger que recèle la parole elle-même, et que signale l'évocation des grognements et des « dents » (p. 10) exhibées pour impressionner l'adversaire. En effet, s'il est propre à l'homme, le langage n'en prend pas moins son origine dans le corps, ce qu'illustre tout particulièrement la double comparaison à laquelle se livre le Dealer :

moi, je tiens ma langue comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride, si je détendais légèrement la pression de mes doigts et la traction de mes bras, mes mots me désarçonneraient moi-même et se jetteraient sur l'horizon avec la violence d'un cheval arabe qui sent le désert et que plus rien ne peut freiner.

Présenté lui-même comme une force difficile à maîtriser, le langage ne peut que repousser l'inéluctable décharge physique, comme le montre l'ultime réplique de la pièce, « Alors, quelle arme ? ».

Ainsi, chacun tente de dompter sa propre bestialité : les animaux auxquels il est fait allusion soulignent cette problématique et la renforcent. Tous domestiqués ou exploités par l'homme, de la « poule », à la « vache », de « l'abeille » au « cheval », des « porcs » à « la jument » (p. 21, 24-25), ils sont évoqués dans un contexte où leurs instincts cherchent à se libérer, voire se déchaînent. Révélateurs du désordre qui agite le vivant, ils sèment encore le trouble dans la pièce en l'ouvrant sur un ailleurs de fantaisie, loin du cadre urbain où évoluent le Dealer et le Client, marqué par sa verticalité (« hauteur », « ascenseur », « en bas », p. 13) et par les références éparses aux chiens, qui comptent parmi les animaux les plus répandus en ville (p. 15, 16, 45-46, 53, 56). Nous voici soudain transportés à la campagne, dans les vastes étendues du « désert » ou des « champs de coton » (p. 21). Un bouleversement de la donne dont l'œuvre de Koltès est coutumière, pour

---

<sup>29</sup> Aux adverbes « provisoirement » et « approximativement » répond dans ses propos le terme « indéfiniment ».

<sup>30</sup> Dans *La Marche*, cette réflexion sur l'âme et le corps, la spiritualité et la matière, est relayée par le dispositif scénique : à ras du sol, au prix de contorsions et de cris parfois inarticulés comme ceux d'un animal, les Fiancés y servaient de contrepoint au duo des Époux du *Cantique des cantiques*, surélevés sur leurs praticables (voir aussi *supra* n. 15).

affranchir l'action de son cadre spatial et temporel : *Quai ouest*, notamment, proposait déjà d'incessants changements de point de vue sur le hangar (intérieur, extérieur du côté de l'autoroute ou du côté de la jetée) et faisait entrer la pièce en résonance, au gré d'épigraphes sibyllines, avec des œuvres de Conrad, Melville, London, Faulkner ou Hugo.

*Dans la solitude des champs de coton* développe ce flottement des repères jusqu'au vertige en impliquant le monde dans son ensemble, qu'il soit posé « sur le dos de trois baleines [...], de « trois monstres idiots » (p. 46), ou bien tenu « à la pointe de la corne d'un taureau par la main d'une providence » (p. 37-38). S'inspirant d'une légende populaire russe selon laquelle la terre est soutenue par trois poissons, ce que Dostoïevski évoque dans le *Journal de Raskolnikov*, dans les *Carnets de Crime et châtement* et dans *Les Démons (Les Possédés)*<sup>31</sup>, Koltès semble également avoir en tête l'ancienne cosmogonie, au confluent des sources mazdéennes, hébraïques et chrétiennes, qui veut que le monde soit un œuf placé en équilibre sur la corne d'un taureau, lui-même dressé sur le dos d'un poisson, croyance dont Toufy Fahd rapporte une variante : « Ainsi toutes les terres reposent sur le dos de l'Ange, l'Ange sur le Rocher, le Rocher sur le Taureau, le Taureau sur la Baleine, la Baleine sur l'Eau, l'Eau sur l'Air, et l'Air sur les Ténèbres »<sup>32</sup>.

Née d'une trinité où l'impulsivité se combine à la laideur et à la bêtise, cette vision cosmique, à la fois comique et tragique, participe d'une esthétique littéralement grotesque, telle qu'elle se déploie dans les décorations antiques qui vont recevoir ce nom à la Renaissance :

L'architecture est pour ainsi dire suspendue, ignorant l'équilibre et la gravitation. [...] Des rapports de forces contraires disproportionnés, comme par exemple un cheval retenu au moyen de rênes par un oiseau, une souris ou un autre petit animal, dynamisent l'ensemble<sup>33</sup>.

Raillant ainsi toute croyance en une transcendance, Koltès n'assure rien d'autre à la création qu'un équilibre précaire, avec pour seul garant la figure animale. Force en mouvement, cette dernière représente la quintessence même du principe qu'il a célébré dans ses écrits<sup>34</sup> comme dans le reste de sa vie, et dont il s'ouvre ici à sa mère, à la fin des années soixante : « Je ne conçois un avenir (comment te l'expliquer ?) que dans une espèce de déséquilibre permanent de l'esprit, pour lequel la stabilité est non seulement un temps mort, mais une véritable mort »<sup>35</sup>.

*Dans la solitude des champs de coton* est la pièce où le recours au motif animal exprime le plus directement la difficulté de l'homme à se connaître, son désir comme sa crainte de voir se déchaîner les forces qui l'animent. Le renoncement au *logos*, que l'œuvre suggère en sa fin, après avoir joué de toutes les subtilités de la rhétorique, permet aux personnages d'entrer pleinement en contact avec l'autre, en renouant avec l'animal qui vit en eux. Apparemment évacué du texte par l'absence de didascalies, le corps des personnages est au cœur de leurs propos. Par la place qu'il occupe dans l'espace, il définit un territoire, problématique animale s'il en est, où l'expérience prolongée de l'altérité ayant balayé l'option de la fuite débouche sur la confrontation physique : « Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de

---

<sup>31</sup> Fédor Dostoïevski, *Journal de Raskolnikov*, trad. de V. Pozner, *Crime et châtement*, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 667 ; *Carnets de Crime et châtement*, trad. B. de Schloezer, *ibid.*, p. 822-823 ; *Les Démons (Les Possédés)*, trad. B. de Schloezer, Paris, Gallimard, 1974, coll. « Folio classique », p. 504.

<sup>32</sup> Toufy Fahd, « La naissance du monde selon l'Islam », in Serge Sauneron et Anne-Marie Esnoul, éd., *Sources orientales, la naissance du monde*, Paris, LeSeuil, 1959, p. 235-280, 253.

<sup>33</sup> Milena Burkart, *Création, récréation, récréation : figures du grotesque littéraire*, thèse dirigée par Olivier-Henri Bonnerot, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2001, p. 7.

<sup>34</sup> « L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tout constitués par différentes "puissances" qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constitués par les rapports entre ces puissances » (lettre du 7 avril 1970, *Lettres, op. cit.*, p. 115).

<sup>35</sup> Lettre du 20 juin 1969, *ibid.*, p. 97.



l'ennemi ou la douceur de la fraternité » (p. 47-48). Combat qui promet la connaissance par le contact des chairs, quand, lassé des discours, on laisse enfin parler les corps<sup>36</sup>.

Florence BERNARD  
*Université d'Aix-Marseille*

---

<sup>36</sup> C'est la douceur de la fraternité que désire vivre le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* avec le jeune homme qu'il a rencontré. Comme le fera également la nouvelle *Prologue*, cette pièce dit lui aussi les limites du langage et la prééminence du corps dans la quête du savoir : « comment avoir une idée sur quelqu'un sans avoir baisé avec elle ? cent mille ans avec elle sans baiser, et tu ne sais toujours rien, que les grandes phrases qui te rendent dingue, qu'est-ce que tu connais d'elle avec les grandes phrases, si tu ne sais pas comment elle est avant, si tu ne sais pas comment elle bouge, comme elle respire » (Paris, Minuit, 1988, p. 40).

**LA LIGNE, LA COURBE, L'ÉCART  
DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON,  
UN DIALOGUE PHILOSOPHIQUE**

Pour Jean

*Dans la solitude des champs de coton* est d'abord l'histoire d'une rencontre. Elle fait écho, dans la tradition des dialogues philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la rencontre insolite entre Lui et Moi qui ouvre *Le Neveu de Rameau* : on se souvient que le philosophe suit du regard les belles péripatéticiennes du Palais-Royal, la promenade accompagnant le « libertinage » de l'esprit, quand surgit le Neveu, ce « grain de levain » qui « fait sortir la vérité »<sup>1</sup>. Koltès dit d'ailleurs lui-même de son texte qu'il est un dialogue<sup>2</sup>, échappant de ce fait aux contraintes de l'écriture dramaturgique, mettant en scène des personnages nommés par leur fonction, et se parlant dans le cadre du *deal*, défini dans un texte liminaire, qui le présente comme une forme d'échange contemporain, en marge des espaces et des relations « homologués ». Le dealer, familier des lieux, semble régler au départ les modalités de la parole, définissant les rôles de chacun : « j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance, afin que l'on nous distingue l'un de l'autre » (p. 12). Sur fond de violence nocturne s'ouvre donc la possibilité d'un échange, avant que celui-ci ne se referme sur le choix des armes qui clôt le dialogue.

Si philosophe il y a dans le texte, le rôle est à l'évidence celui du dealer, imaginé par Koltès, on le sait, sous les traits d'un « bluesman, imperturbablement gentil, doux »<sup>3</sup> : c'est l'homme de la parole, de la curiosité, tentant de saisir la complexité de son interlocuteur, de circonscrire son désir, lui donnant des leçons de vie, qui prennent souvent la forme de paraboles. Tout oppose pourtant son ouverture au dialogue à la fermeture souffrante de son interlocuteur, « agressif écorché » disait Koltès, qui n'a de cesse de renforcer les frontières qui séparent les êtres, de revendiquer une différence essentielle, que le dealer avait abolie au début du dialogue, posant l'égalité naturelle de deux hommes qui « marchent sur la même ligne fine et plate de latitude » (p. 11), définition minimale d'un espace commun de parole. Le dialogue piétine donc au début, opposant longuement deux versions de la rencontre, le client prétendant avoir simplement marché, « allant d'un point à un autre », « selon une ligne bien droite » (p. 13), d'une lumière à une autre lumière, le dealer lui objectant son immobilité, et donc la nécessité d'une « courbe », sans laquelle ils ne se seraient jamais rencontrés : « écart », accompagné d'un regard, que le client ne concèdera que quelques répliques après : « Si toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé » (p. 22). Le client revendique donc son appartenance à une société marchande, semblable à la société capitaliste des années 1980, où les êtres, essentiellement mobiles, se déplacent d'un point à un autre, comme les séries parallèles d'atomes qu'évoque Lucrèce dans le *De natura rerum* : nulle rencontre possible, dans ce monde, qui est une simple juxtaposition de groupes, étanches les uns aux autres (les fameux « zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction », p. 20, dans lesquels le lecteur peut sans peine reconnaître la richesse de son rapport à autrui dans

---

<sup>1</sup> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Flammarion, coll. « GF », p. 45.

<sup>2</sup> À François Malbosc qui lui demandait : « Ce texte n'est pas écrit pour le théâtre ? », Koltès répondait : « Non, c'est un dialogue » (Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens 1983-1989*, Paris, Minuit, coll. « Double », p. 75).

<sup>3</sup> Entretien avec Colette Godard, *ibid.*, p. 67.

les rues des villes, ou les couloirs des métros), à moins que, mais on ne sait comment, un atome, un être, dévie de son itinéraire, et « crochu », ne s'agrippe à l'autre (c'est bien ce terme qui est employé par le client au sujet de sa trajectoire, qui « à cause de vous devient crochue » dit-il p. 52). Cet écart fondateur, dans la philosophie épicurienne, est au fondement même du dialogue koltésien, et par delà de l'idéal d'une communauté fraternelle qui le traverse, ou qui fait sentir douloureusement la marque de son absence.

Le dialogue s'embourbe ensuite dans les refus réitérés du client, qui revendique une solitude essentielle, une *différence* qui semble exclure toute possibilité d'échange. C'est d'abord en termes physiques que la différence entre les deux protagonistes est posée : à l'immobilité du dealer s'opposerait la mobilité du client, qui se présente comme étranger aux lieux du *deal* (« C'est vous qui êtes le familier de ces lieux, et j'en suis l'étranger », p. 32), ne faisant que les traverser, homme des hauteurs, du licite, de la lumière, qui n'a dû « descendre » que pour passer d'une hauteur à une autre hauteur, contrairement au dealer, affecté par le client d'une sorte de « pesanteur » constitutive, homme du bas, des bas-fonds, de la « boue »<sup>4</sup>, Minotaure hantant on ne sait quel « labyrinthe » dans lequel le client dit s'être perdu. S'il admet par la suite avoir peut-être été attiré par le bas, « par cette attirance qu'éprouvent les princes qui vont s'encanailler dans les auberges » (p. 42), le client maintient, avec une ténacité souvent ridicule, une distinction essentielle entre lui et le dealer. Cette distinction touche d'abord la couleur de la peau, et l'on peut comprendre la désapprobation de Koltès à voir Chéreau endosser le rôle d'un noir, puisque la première remarque ironique que fait le client au dealer concerne bien cette négritude : « quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle ? il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez » (p. 14), remarque insistante, dans laquelle on peut difficilement ne déceler qu'une noirceur morale, même si celle-ci l'accompagne bien sûr, le client revendiquant avec insistance son appartenance à un monde « timbré par la loi », alors que le dealer serait « plein d'intentions illicites » (p. 18 et 19).

Un rejet de l'autre qui semble couper court à l'idée même du dialogue, qui continue néanmoins dans un étrange mouvement de dénégation, comme s'il était devenu impossible de fuir, et que pourtant la possibilité heureuse du dialogue philosophique fût elle aussi impossible, car ce que dit Socrate à Gorgias par exemple sur le bonheur de la réfutation<sup>5</sup> est ici impensable, le *commerce* avec l'autre ayant basculé dans le commerce marchand, même si celui-ci n'est que le cadre de la rencontre, le référent vide, le prétexte, auquel se rapportent tour à tour les deux interlocuteurs, comme s'il constituait la caution sociale de leur parole, puisqu'aucune marchandise ne sera échangée, fût-elle illicite. On n'est plus néanmoins dans le « commerce » cher à Montaigne, celui de l'échange, de la relation à l'autre, de la « conférence », mais bien dans le commerce marchand, celui dont Montesquieu déjà relevait la force paradoxale d'union des peuples, mais de désunion des individus : « si l'esprit de commerce unit les nations, dit-il, il n'unit pas de même les particuliers. Nous voyons que, dans les pays où l'on n'est affecté que de l'esprit de commerce, on trafique de toutes les actions humaines et de toutes les vertus morales »<sup>6</sup>.

C'est bien en s'appuyant sur la loi d'airain du commerce que le client refuse l'amitié proposée par le dealer, qui sort évidemment de la relation mercantile, « faux commerce avec de la fausse monnaie, un commerce de pauvre qui singe le commerce. Est-ce qu'on échange un sac de riz contre un sac de riz ? » (p. 49-50). Constamment, le client semble vouloir rabattre le vendeur sur la situation commerciale, que le dealer a à la fois instaurée et déjouée, en évoquant le « désir » du client, et en posant, tout en la formulant manifestement sur une autre scène que celle de la boutique, la question rituelle, *que désirez-vous ?* Tout change, comme le remarque très justement Christophe Bident, dès lors que l'on passe à un « mode d'échange des biens où le bien disparaît

---

<sup>4</sup> « votre regard à vous ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau » (p. 19).

<sup>5</sup> « Je suis de ceux qui ont plaisir à être réfutés, s'ils disent quelque chose de faux, et qui ont plaisir aussi à réfuter les autres, quand ils avancent quelque chose d'inexact, mais qui n'aiment pas moins à être réfutés qu'à réfuter » (Platon, *Gorgias*, 457c-458, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 390-391).

<sup>6</sup> Montesquieu, *De l'esprit des lois*, IV, XXI, 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio », t. II, p. 610.

— meurt dans sa fonction utilitaire au profit de la rencontre des échangeurs »<sup>7</sup>. Toute la difficulté pour le client est pourtant d'accepter cet *écart*, cette dérive qui entraîne le dealer à vouloir sortir de la relation commerciale, à poser sa main sur son bras, à donner sa veste, à évoquer ses souvenirs. C'est avec une violence terrible que le client refuse ces gestes qui sont pourtant ceux de la plus humble humanité : le don du vêtement, la main posée sur le bras, la parole sur soi, comme si chacun de ces gestes signifiait pour lui un acte d'humiliation, une sorte de compassion insupportable : « gardez votre main dans votre poche, gardez votre mère dans votre famille, gardez vos souvenirs pour votre solitude » (p. 51). Le rejet aboutit à l'injure suprême, du moins dans le monde économique dans lequel nous vivons : « Plutôt traînez-vous là pour la mendicité [...]. Vous êtes pauvre » (p. 51). On pourrait donc penser que dans cet espace clivé, où, comme le dit C. Bident, « les champs de coton se profilent au carrefour de deux rues »<sup>8</sup>, où l'on ne sort ni de la logique délétère du colonialisme, ni de celle du capitalisme, qui a ruiné manifestement la possibilité même d'une fraternité, dans un texte éminemment politique, plus rien n'est possible, aucun « dialogue philosophique » en tout cas, comme semblent le dire ces étranges et longues tirades, qui s'apparentent plus à des monologues croisés, qu'à un réel échange d'idées.

Et pourtant il y a bien eu *rencontre*, affirmation fébrile, douloureuse, incertaine, d'une fraternité qui relie les deux protagonistes, jusque dans l'issue du dialogue, qui est peut-être tout simplement la mort. Cette rencontre est aussi le lieu d'un dire essentiel sur la souffrance, sur ce désir qui excède le *que désirez-vous ?* d'une société capitaliste et marchande. Une génération s'est à proprement parler entendue dans ce texte, dans sa profération sur la scène de Patrice Chéreau, *Dans la solitude des champs de coton* continuant d'être, comme le dit C. Bident, un des « grands dialogues éthiques de notre temps »<sup>9</sup>. Il met en scène non pas tant l'incommunicabilité — on sait que Koltès craignait par-dessus tout l'association de ses personnages aux clochards beckettien — que la difficulté de la parole, la méfiance fondamentale, voire l'aversion qui sépare les êtres dans la « transaction commerciale » qui constitue leur quotidien, sur fond de violence latente. Cette violence encadre le dialogue, et resurgit constamment, métaphoriquement sous les traits d'une animalité toujours possible, ou de rapports de force rappelés par l'un ou l'autre des protagonistes. Elle est même demandée par le client, un moment dérouté par la douceur du dealer (« Fâchez-vous : sinon où puiserais-je ma force ? », p. 40) comme régime ordinaire des rapports entre les hommes. La parole est comme risquée contre cette violence, qu'elle soit physique ou verbale. Elle passe notamment par l'affirmation catégorique dans le domaine religieux, les conceptions du monde des deux protagonistes étant caricaturées par Koltès à la manière voltairienne, sous la forme des deux systèmes aussi invraisemblables l'un que l'autre : au dealer qui se dit persuadé, « avec une certitude absolue- que la terre sur laquelle nous sommes posés vous et moi et les autres est elle-même posée en équilibre sur la corne d'un taureau » (p. 37), le client objecte la vision non moins déroutante d'un monde qui « flotte posé sur le dos de trois baleines » (p. 46). La conclusion s'impose, elle émane du client, mais pourrait être affectée à toutes les haines reposant sur les antagonismes religieux : « Nos mondes ne sont donc pas les mêmes, et notre étrangeté mêlée à nos natures comme le raisin dans le vin » (p. 46). Dans ce monde qui ressemble étrangement au nôtre, le client semblant affecté de la mélancolie du cygne baudelairien, la « solitude » de l'homme privé de transcendance et d'amour<sup>10</sup> est bien essentielle.

Chacun pourtant dira, au fil du dialogue, sa souffrance propre, et ce faisant, posera les linéaments d'un dialogue sur le désir. Le dealer dit la douleur du rejet, du mépris : « la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé » (p. 31), mépris insupportable de l'homme des hauteurs, qui prétend ne pas même avoir vu l'homme de la rue, dédaignant sa veste, et ce faisant blessant le « mendiant » sur « ce qu'il a de plus sacré », « sa

---

<sup>7</sup> C. Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 43.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Voir p. 23 la très belle réplique du client : « regarder vers le ciel me rend nostalgique et fixer le sol m'attriste, regretter quelque chose et se souvenir qu'on ne l'a pas sont tous deux également accablants ».

rébellion » (p. 58), tout autre chose que le « bout de chiffon » que le client dit avoir rejeté, car il y va bien sûr pour le dealer de son identité sociale. Mais c'est à partir du désir du client que la réflexion se fait plus profonde. Il prétend au départ en être dépourvu (« je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs », p. 13), mais cette affirmation provocatrice est niée dès la réplique suivante, qui affirme au contraire la violence destructrice de désirs inavoués (« Mon désir [...] brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri », p. 35). Cet homme blessé, dans lequel le dealer croit trouver le froid de la mort, semble surtout effrayé par l'absence de fixation de l'offre qui lui est faite, qui lui fait au fond perdre tout repère : le dealer pose sa main sur son bras, mais ne lui propose pas nécessairement une relation sexuelle : « une supposition ne mérite pas que l'on s'affole pour elle » (p. 35) ; du coup, il semble avoir perdu tout repère identitaire, comme si toute relation humaine se devait d'être fixée, nommée et normée. C'est ce qu'exige le client dans un accès de colère panique à la fin du dialogue, la tautologie disant son angoisse face à un monde qui échapperait aux définitions : « Mais que les mendiants mentent, qu'ils osent tendre la main, et que les voleurs volent » (p. 52). L'impossible reconnaissance de l'offre semble l'effrayer autant que le ferait l'incertitude sexuelle du dealer : « devant vous, je suis comme devant ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin, on ne sait plus où est le sexe » (p. 32-33). Et pourtant les codes sociaux, parcourus par le dealer, l'évocation notamment de la « petite fiancée » qui se réveillerait dans ses draps le matin semblent exaspérer le client, comme une socialisation du désir à laquelle il refuserait aussi de se soumettre : « La règle veut qu'un homme qui en rencontre un autre finisse toujours par lui taper sur l'épaule en lui parlant de femme [...] la règle veut cela, votre règle ; je ne m'y soumettrai pas » (p. 45). Tout se passe en fait comme si la norme rassurait et créait la souffrance, faisant du client un homme écorché, qui se débat entre la revendication de la lumière, et une évidente attirance pour l'obscurité. La norme est tout à la fois repère, homologation du désir, qui du coup entre dans l'échange marchand — fût-il celui d'un « marché » parallèle —, puisqu'il est devenu repérable, normé, et blessure, manque, besoin obscur d'une autre scène. Le moment d'aveu du client, même s'il n'est donné que comme une hypothèse, correspond du coup au moment où il se dit attiré par l'incertitude : « lentement peut-être, mais plein d'espérance, dépouillé de désir formulable, prêt à me satisfaire de ce qu'on me proposerait, parce que, quoi qu'on me proposât, ç'aurait été comme le sillon d'un champ trop longtemps stérile par abandon » (p. 43). À cette ouverture momentanée du client répond la « parabole du sexe » chez le dealer, qui soustrait la sexualité à toute normalisation, en fait au contraire le lieu de l'« hésitation », du déplacement, de l'*écart*<sup>11</sup>.

Autant de figures qui rejoignent celle de la rencontre, qui semblent dire que d'autres relations sont possibles entre les hommes, mais qui déstabilisent le client, hanté manifestement par la culpabilité, par un ordre devenu surmoi menaçant, soupçonnant dans cet être retors, le dealer, quelque « serviteur de la loi », susceptible de le juger. La blessure dont souffre le client est donc bien cet inconnu qui l'inquiète, un désir non identifiable, « un désir que je ne connais pas » dit-il (p. 33), qui aurait été initié par l'autre, mais qui échapperait à toute normalisation. C'est dire que le commerce concerne au premier chef le désir ; qu'il soit licite ou illicite, la répartition des espaces et des formes d'échange obéissant à la même logique marchande. Il introduit une standardisation des rencontres qui induit une immense souffrance parce qu'elle substitue au plaisir indéfini de la présence et de la « conférence », l'achat de produits ou d'êtres assimilés. Souffrance qui rappelle le déchirement évoqué par Diderot, dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, qui décrit un homme ayant créé lui-même sa propre torture morale : « le triste monstre est tiraillé, tenaillé, tourmenté, étendu sur la roue », analyse qui se conclut sur la constatation nostalgique de B : « Combien nous sommes loin de la nature et du bonheur ! »<sup>12</sup>. Diderot ajoutait pourtant par la voix de B qu'il est des « circonstances extrêmes qui ramènent l'homme à sa première simplicité », et A, qui le comprend à demi mot rétorque : « la misère et la

<sup>11</sup> « je sais moi [...] que le sexe d'un homme, avec le temps qu'il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible, là où on ne le cherche pas ; et qu'aucun sexe, passé le temps où l'homme a appris à s'asseoir et à se reposer tranquillement dans sa solitude, ne ressemble à un autre sexe » (p. 35).

<sup>12</sup> D. Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Garnier, coll. « GF », 1972, p. 182-183. On se souvient du terrible passage cité par Claude Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques* : « Il existait un homme naturel : on a introduit au-dedans de cet homme un homme artificiel ; et il s'est élevé dans la caverne une guerre continuelle qui dure toute la vie ».

maladie, deux grands exorcistes »<sup>13</sup>. La fin du dialogue semble aller dans ce sens. On peut bien sûr y voir l'échec d'une parole qui retombe dans la violence ordinaire, mais aussi la réunion ultime, dans la mort, de ces frères que tout semblait opposer. Le froid, qui semble avoir gagné le client, et en fait un homme en sursis, peut-être un homme déjà mort, comme le suggère une des dernières répliques du dialogue<sup>14</sup> — et l'on peut aussi bien voir là, comme le suggère C. Bident, la « marque âpre et acérée de la maladie qui commence alors — nous sommes en 1985 — à frapper la communauté homosexuelle »<sup>15</sup> — atteste de la faiblesse de cet homme que le dealer a essayé en vain de réchauffer. Le combat ultime des deux hommes, le cri rimbaldien poussé par le client (« Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour », p. 60) n'empêchent pas la vision ultime, proposée par le client, de deux êtres unis, « comme deux indiens, au coin du feu » (p. 60), et cette vision de coïncider avec celle du dealer, « ange de la mort » proposait Anne Ubersfeld, ultime figure du frère peut-être, veillant aux côtés de celui qu'il a un moment ramené à la vie, au désir, à la parole.

Il y a donc bien eu *rencontre*, dialogue philosophique au sens plein et noble du terme, posant la question du désir dans les contradictions, la rhétorique, de l'offre et de la demande, du client et du vendeur, bref dans les termes d'une société marchande. L'objet fantôme permet de montrer combien ce discours masque mal ce que le dealer appelle « l'abîme du désir » (p. 29), qui n'a rien à voir avec l'achat d'un produit consommable. L'incertitude identitaire du vendeur (est-il dealer, est-il, comme dans l'anecdote autobiographique relatée par Chéreau, mendiant ?), homme sorti de l'ombre, met le client face à la difficulté du dire de son propre désir, face aussi à l'*autre*, et à sa différence essentielle, en même temps qu'à son humanité commune. Ce dialogue difficile, douloureux, dit notre souffrance à nous plier à des catégories qui ne peuvent que réduire ce qu'Emmanuel Levinas aurait appelé notre « dimension d'infini » ; en même temps, ces hommes qui se font face sur une scène, dès lors que Chéreau fait le pari de représenter un tel dialogue, choisissant même de scinder le public en deux, comme si les spectateurs aussi devaient se faire face, parlent ce langage métissé, colonisé, commercialisé, et sublime à la fois, parlent notre intériorité.

Catherine DOROSZCZUK  
*Lycée Condorcet, Paris*

---

<sup>13</sup> Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>14</sup> « parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière... » (p. 60).

<sup>15</sup> C. Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, *op. cit.*, p. 64.

## COURTE PROPOSITION

J'ai vu, il y a longtemps, au milieu des années quatre-vingt-dix, *Dans la solitude des champs de coton* à Bordeaux. C'était la mise en scène de Patrice Chéreau, et la pièce m'a violemment impressionné. Je me souviens qu'en sortant de la représentation et cherchant à dire à un ami qui m'y accompagnait la nature de l'effet que cette pièce avait produit sur moi, je lui avais dit que c'était pour moi comme le développement de cette formule — célèbre, souvent citée, énigmatique — de Jacques Lacan : « l'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas ».

Je me souviens aussi quelque temps après d'avoir eu avec un autre ami une longue discussion sur le sens de cette formule lacanienne. Et ce qui m'avait surpris le plus dans notre conversation, c'est que nous buttions l'un et l'autre sur une obscurité ou une difficulté différente et symétrique. Pour moi, c'était le deuxième temps de la maxime qui restait le plus impénétrable ; je voulais bien qu'on donne ce qu'on n'a pas, cela me paraissait même presque évident, mais je ne voyais pas pourquoi l'adresser à qui n'en voudrait pas. À l'opposé, mon ami trouvait le deuxième temps absolument transparent, mais il ne comprenait pas du tout qu'on puisse donner autre chose que ce qu'on a. Je ne suis pas certain que nous ayons réussi à nous expliquer l'un à l'autre la partie manquante de la formule, mais je crois que nous avons partagé le même sentiment d'être allé assez loin dans l'énonciation de choses intimes.

Si j'ai rappelé ces deux souvenirs assez anciens, c'est parce que c'est sur le mode d'une sorte d'ancienne promesse (faite oralement, à des amis, dans des échanges privés) d'approfondir cette intuition trop rapide, que je veux revenir ici sur la pièce de Koltès, sur son rapport — décalé et provocateur — à l'amour. Je voudrais m'expliquer à moi-même, longtemps après, la vertu de ce rapprochement entre une pièce et une maxime. On dira que c'est une promesse assez bizarre, et j'en ai bien conscience, car je ne suis ni spécialiste de Koltès (que j'ai lu et dont j'ai vu des représentations de pièces) ni de Lacan (que j'ai lu sans méthode véritable, et dont je suis loin de croire que je le comprends). Et je ne voudrais ici les lire ni l'un ni l'autre en spécialiste, ou de façon savante, mais en lecteur, pour témoigner aussi des effets de vérité de certains textes, littéraires comme théoriques. Il ne s'agira donc pas de chercher dans Lacan la vérité de Koltès, ce que l'écrivain saurait sans le savoir vraiment et que l'analyste viendrait confirmer de son dire. Je ne répèterai pas ici le geste si étonnant et possessif de Lacan envers Duras, qui lui semblait écrire sans en être consciente ce que lui professait de façon plus magistrale sur le désir<sup>1</sup>.

\*\*\*

C'est plutôt de deux traits que je souhaite partir : le premier réside dans le désir de tenir (presque de résoudre) le caractère énigmatique du texte de Koltès dans une *formule*, où se concentrerait moins son message que sa leçon. Il y a dans la pièce un mouvement à la fois rapide et concentré, un déplacement constant autour du même motif du *deal* qui appelle, en le contrariant sans cesse, la volonté de résumer son dire. La nature symbolique (ou plus exactement structurelle) des deux personnages qui s'affrontent en miroir ne laisse pourtant pas percer un sens que le texte recèlerait de manière univoque. La première adéquation entre *Dans la solitude des champs de coton* et la définition lacanienne de l'amour vient du caractère duel de la relation, qui engage à la fois une symétrie, un aller-retour, et un déséquilibre insoluble. Entre le Dealer et le

---

<sup>1</sup> Voir ce texte intitulé « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », publié en 1965 dans les *Cahiers Renaud-Barrault* (n° 52, décembre 1965, p. 7-15), repris dans François Barat et Joël Farges, eds., *Marguerite Duras* (Paris, Albatros, 1975, p. 7-15) et dans *Autres écrits* (Paris, Le Seuil, 2001, p. 191-197). Lacan y écrit notamment : « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne ».

Client, l'échange incertain, que chacun relance quand il semble sur le point de se rompre, fabrique une relation d'équivalence ou de réciprocité faussée, sur fond de manque et d'impossibilité de sortir du rôle assigné (ce rôle qui dessine la frontière instable mais irrécusable entre les deux hommes).

Le deuxième trait touche maintenant au curieux pouvoir d'illumination que possèdent certains textes, qui nous atteignent avec une force particulière, tant ils semblent d'un coup découvrir quelque chose. C'est peut-être ce que les psychanalystes appellent l'*insight*, quand une énonciation fait soudainement brèche, quand une formule paraît éclairer une situation confuse ou informe. Ce caractère d'illumination me semble avoir toujours quelque chose de précaire et de fragile : ce qui nous a été révélé se volatilise peu après, dès que nous cherchons à le renommer. Comme si son secret résidait dans la forme même de son dire, qu'il faudrait pouvoir épouser entièrement à nouveau. Et parfois une relecture ne confirme pas ce sentiment d'immédiate évidence qui avait transpercé le lecteur ou le spectateur. La pièce de Koltès semble détenir un pouvoir de révélation — une puissance de mise à nu — qui est l'un de ses effets les plus forts, dans ce qu'elle a à nous dire sur l'essence du *deal*, cette transaction marginale et centrale qui régit les relations intersubjectives. La psychanalyse nous promet peut-être le même type d'illumination s'il s'agit de comprendre les lois des relations entre des sujets parlants.

D'une certaine façon, la pièce de Koltès comme la maxime de Lacan désigne une vérité de relation, voire même de structure. L'amour comme le *deal* y sont moins définis comme des essences que comme des procès entre des sujets, précisément assujettis (c'est-à-dire assignés comme devant dire en leur nom propre) par la place qu'ils occupent, *nolens volens*, dans le processus où ils s'inscrivent. Il n'y a pas d'être préexistant et les dénominations des deux protagonistes de la *Solitude*, qui refuse de leur donner un nom ou une individualité extérieure, les installe dans des places qui sont plus que de simples rôles. D'un côté le Dealer donc et donc symétriquement, inventé et suscité par sa parole, par son regard, celui que le texte appelle le « client », et qui regimbe contre cette assignation qu'il ne peut cependant réfuter, quand bien même il n'achèterait rien. La symétrie des places prédispose la dissymétrie des fonctions, et l'impossible annulation des rapports de dépendance mutuelle.

Dans la maxime lacanienne, on peut remarquer le même mouvement initial de déséquilibre qui voit un nom susciter un verbe : « l'amour, c'est donner... », plutôt que l'équilibre classique de deux déterminants, ou le parallélisme de deux verbes. La définition d'une notion se fait par la description d'un circuit, d'une activité qui relie deux pôles caractérisés de manière négative. Moins des sujets encore que des pronoms neutres ou indifférenciés (un « on » pour un « quelqu'un ») où s'écrit, avant toute appropriation subjective, avant toute énonciation singularisante, la loi d'une structure qui en distribue la donne.

\*\*\*

Souvent citée, la formule de Lacan sur l'amour fait partie de ces phrases qui circulent sans qu'on sache précisément où elles se trouvent, comme si le brillant de la définition s'imposait à la façon d'un aphorisme. On sait comment Lacan se réclamait des moralistes français du Grand Siècle et il ne dédaigne pas la frappe d'une sentence pour rythmer le cours plus erratique et fluctuant de ses séminaires. Le repérage exact de la citation n'est pas si aisé, et il a fallu que j'aie recours à la science lacanienne d'Albert Nguyên pour la localiser. C'est dans le Séminaire XII, *Les Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, qu'elle se trouve lors de la leçon du 17 mars 1965, où il est question du transfert, de la fonction de l'agalma et de l'objet a. On la trouvera donc, puisque les éditions du Seuil n'ont toujours pas fourni leur version de ce séminaire, dans la version de l'Association Lacanienne Internationale, à la page 224. Lacan revient au commentaire qu'il a déjà fait du *Banquet* de Platon et sur les différentes prises de parole entre Socrate, Alcibiade et Diotime. On peut noter que c'est là qu'il complète une formulation déjà esquissée dans le séminaire sur l'angoisse. Car on trouve, dans les séances du 16 janvier et du 13 mars 1963, le rappel de cette vérité (que Lacan dit même « seriner » depuis des années) « l'amour, c'est de donner ce qu'on n'a pas ». L'ajout de 1965 répond à ce qui semble, pour Lacan, la leçon paradoxale que Socrate donne à Alcibiade en se refusant à lui et en lui indiquant qu'il est amoureux d'Agathon. Se déroband à son désir pour Alcibiade, Socrate montrerait la nature hystérique de la relation amoureuse, amenant son ami à l'envisager du côté d'un manque radical.



Je ne puis analyser véritablement le mouvement complexe de la pensée de Lacan, et telle n'est pas mon ambition. La définition paradoxale qu'il donne et qu'a retenue avec tant de facilité la postérité s'inscrit dans une recherche plus vaste sur la nature du transfert en psychanalyse, sur la place de l'objet a dans l'équation de la subjectivation. Le geste de Socrate semble anticiper celui de l'analyste : ce qu'il doit indiquer, c'est que l'amour s'étaye sur le manque, qu'il exige la reconnaissance de ce manque, véritable moteur d'un don qui excède alors celui qui donne. C'est d'une certaine manière dans la place de ce vide angoissant que l'amoureux doit se tenir. Il donne non ce qu'il a en propre, mais ce qui ne lui appartient pas, là où c'est ce manque qu'il se doit d'offrir en acceptant de ne pas en être le possesseur ou le propriétaire.

La formule lacanienne de l'amour a aussi ceci d'un moralisme classique qu'elle se range volontairement dans une stratégie de déplacement par rapport à une caractérisation traditionnellement positive. Lacan souligne à plusieurs reprises que l'amour ce n'est pas la fête — là où justement on donne bien ce que l'on a. Si l'amour reste bien un don, c'est le don d'un manque fondamental et structurant, fait depuis la place où ce manque nous assigne tous. Et si Lacan reconnaît le processus de sublimation que l'amour exige, c'est cependant en désidéalisant cet affect de ses représentations trop pleines, trop valorisantes.

\*\*\*

*Dans la solitude des champs de coton* parle-t-il d'amour ? Ne devrais-je pas soupçonner mon équation initiale d'être un étrange contresens sur ce que nous dit la pièce ? Dans la fin de la représentation, c'est même tout à fait le contraire qu'affirme le Client lorsqu'il répète : « Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour » (p. 60). Et rien dans l'échange marchand qui fait la vérité du *deal* ne semble relever de la logique du don à laquelle se réfère Lacan. Pourquoi persister alors dans la mise en rapport des deux formulations dont le rapport sera pour le moins assez oblique ?

Mais c'est peut-être attirer justement notre attention sur cette curieuse affirmation finale : elle est peut-être moins à lire comme une dénégation (où le Client dirait contre son gré que c'était bien une relation d'amour qui était à l'horizon de sa rencontre avec le Dealer) que comme la conclusion implicite de ce qui n'a pas été dit dans le dialogue. Ce qui aurait pu mettre un autre terme à l'échange asymétrique de la pièce, peut-être que cela pourrait s'appeler l'amour, c'est-à-dire le dépassement du *deal*, de sa valeur marchande, dans un mouvement de don que le texte conteste partout. Mais précisément c'est au moment où il faut constater (et peut-être déplorer) qu'il n'y a pas d'amour<sup>2</sup>, que les deux personnages s'approchent le plus de ce point où touchait Lacan. Car c'est le parallélisme de leurs dernières questions que se clôt la pièce, dans la reconnaissance — encore différée — d'un « rien » qui les soude en les séparant. Je relis l'échange quasi terminal, qui se trouve page 61.

LE DEALER. — S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi et que je n'aurais pas entendu ?

LE CLIENT. — Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné ?

LE DEALER. — Rien.

C'est sur la litanie d'un rien que s'achève *Dans la solitude des champs de coton*. Un rien qui consonne avec le primat du négatif dans la définition lacanienne. Un « rien » qui a valeur paradoxalement de négation et d'affirmation, celle d'une chose (ce *rem* en latin d'où vient le mot en français) qu'ils doutent encore d'avoir obtenue, entendue, dont ils demandent la confirmation. Le Client aurait presque pu donner ce qu'il n'avait pas, ou recevoir un non-don quand bien même il n'en aurait pas voulu. Et ce qui aurait circulé entre eux aurait été une forme de reconnaissance de ce mouvement d'excès et de sublimation, quand il faut s'avouer qu'aucun objet ne vient remplir le creux originel du désir.

La pièce de Koltès semble ainsi une manière de discours sur l'amour, sans qu'il soit question d'en prononcer le nom (sinon négativement, deux fois négativement). Elle se situe, elle aussi,

---

<sup>2</sup> Mais cette affirmation relève du seul Client, de celui qui est précisément installé dans le rôle du demandeur. Comme bien des moments du texte de Koltès, rien ne garantit que l'énonciation d'un des personnages ait valeur absolument générale.

dans un espace de contestation et d'ironie de ce qu'on prend trop facilement (pour agent comptant pour ainsi dire) pour tel. On sait la méfiance de Bernard-Marie Koltès devant le mot. Il la rappelle dans un entretien de 1987.

Je n'ai jamais aimé les histoires d'amour. Ça ne raconte pas beaucoup de choses. Je ne crois pas au rapport amoureux en soi. C'est une invention des romantiques, de je ne sais pas trop qui. Si vous voulez recouvrir les rapports entre deux personnes en disant : c'est de l'amour, point, et on n'en parle plus... c'est un truc qui m'a toujours révolté. Déjà avant. Quand vous voyez un couple, qu'ils n'arrêtent pas de s'engueuler, qu'ils sont odieux mutuellement, et qu'on vous explique, oui, mais ils s'aiment, je sais que les bras m'en tombent ! ça recouvre quoi, le mot « amour », alors ? ça recouvre tout, ça recouvre rien ! Si on veut raconter d'une manière un peu plus fine quand même, on est obligé de prendre d'autres chemins. Je trouve que le *deal*, c'est quand même un moyen sublime. Alors ça recouvre vraiment tout le reste !<sup>3</sup>

Contre l'idéalisme romantique, il convient donc de décrire par un autre nom la nature d'un rapport qui exige plus de cynisme, plus de franchise, en même temps que plus de *finesse*. Dans ce contexte, on trouvera d'ailleurs savoureux que Koltès trouve le mot de *deal* un « moyen sublime » de déborder la vieille sublimation sentimentale... Et on soulignera que c'est donc bien un équivalent, un autre chemin vers l'amour, loin de l'amour, que propose la figure du *deal*.

\*\*\*

*Dans la solitude des champs de coton* parle ainsi d'amour sans en parler, sur un autre registre, économique et polémique. Et ce déplacement fait toute la force du texte. La transaction qui régit l'ensemble de la pièce concerne le désir, celui qu'il faudrait nommer, combler, satisfaire — quasiment dans l'équivalence rageuse de ces trois actions. Désir aussi bien qui se dérobe et se découvre comme un « rien ». Car c'est montrer aussitôt que la nature du désir est langagière, qu'elle se joue dans l'énonciation d'un objet du désir, qui est comme le furet qui s'échappe du Dealer au Client. Dès la première phrase de la pièce, il est question de pouvoir nommer « la chose » qui meut obscurément chacun. C'est ainsi que commence le Dealer : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir » (p. 9). Étonnamment, il semble, dans la syntaxe de sa phrase, poser le « moi » à égalité ou même à la place de « cette chose » comme si c'était lui, en personne, qui devait la fournir, lui qui est là impersonnellement « pour satisfaire le désir qui passe ».

Dans le jeu ambigu de menace et de séduction, de modestie et d'arrogance qui organise le tourniquet des dialogues entre les deux protagonistes, il est sans arrêt question de l'écart comme du comblement entre « le désir et l'objet du désir » (comme il est dit explicitement p. 12). La reconnaissance, exigée, frôlée, esquivée par l'un et l'autre, se fonde sur cette volonté de faire coïncider l'objet du désir avec le manque qu'il trahit ou traduit, avec la nécessité d'une sortie de soi initiale — que métaphorise et réalise l'excursion nocturne du Client.

La politesse du *deal*, si j'ose ce paradoxe, c'est de promettre un objet qui apaisera la faim du désir, qu'il comblera comme une saillie le fait d'un creux, selon l'image délibérément sexuelle qu'utilise le Dealer (p. 12). Marchand illusionniste, le Dealer proclame qu'il a ou aura, qu'il peut avoir tout objet qui répondrait au rêve secret du Client. Vendeur sans étal ni marchandise, c'est évidemment de mots qu'il nous paye, et qu'il se paye aussi. L'objet reste irréel, parce que le magicien du *deal* n'en fait apparaître aucun, et aussi parce que le Client (mais c'est sa nature même) ne sait en nommer aucun. Le jeu est condamné à rester pervers, si l'un nomme pour l'autre ce que le second ne veut pas reconnaître, si c'est toujours à l'autre de me demander la nature de mon désir. Le dépouillement radical de la scène, l'absence de tout décor font que la pièce fonctionne à l'opposé du capharnaüm de l'Antiquaire au début de *La Peau de chagrin*, immense entrepôt où tous les objets brillent pour proposer au héros, Raphaël, l'objet magique qui traduira son désir (de vivre et de mourir). La profusion n'est ici que de mots, et encore ne dure-t-elle qu'à peine une heure, comme si elle était vouée à tourner court, comme si devait s'épuiser la

---

<sup>3</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu-Sud*, mars-avril 1987 [non revu par l'auteur], repris dans *Une part de ma vie. Entretiens 1983-1989*, Paris, Minuit, 1999, rééd. coll. « Double », 2010, p. 76. Je remercie Arnaud Maïsetti de m'avoir communiqué ce passage.

marche des renversements et des retournements entre deux figures qui ne peuvent sortir de leur place.

L'échange des deux personnages ressemble constamment à un jeu de qui perd gagne dont le terme reste indécidable. À la perversité du marchand (qui prétend savoir pour l'autre ce qu'il désire), répond la perversité du Client, qui peut toujours feindre que l'objet qu'on lui propose n'est pas le bon. Sans même avouer que c'est peut-être parce qu'aucun objet ne répond à la soif de notre désir. C'est presque ce qu'affirme le Dealer quand il déclare : « Je ne suis pas là pour donner du plaisir, mais pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom » (p. 29). En dissociant plaisir et désir, le Dealer pointe *l'abîme* du désir. Mais au lieu de comprendre que c'est peut-être de ce qu'il n'a pas qu'il devrait faire don, il a l'arrogance de prétendre pouvoir objectiver vraiment ce désir. Personnage quasi satanique, il nous séduit par ce geste, par cette promesse à laquelle nous voudrions bien croire (qu'il existe dans le monde un objet à la mesure de notre désir).

Dans cette épreuve de force, c'est à la fois en signe de puissance et d'impuissance que le Client se dérobe à cette demande exorbitante. Il ne sait pas nommer cet objet ; il s'y refuse, par lâcheté sans doute, de peur d'avouer quel illicite désir l'amène si tard en des lieux si mal fréquentés, mais c'est aussi par une forme indécidable de courage qu'il se dérobe à l'assignation de celui qui voudrait le contrôler. Cette instabilité est sans remède : le Client, par position structurelle, doit être celui qui désire ce qui comblera son manque, et qui comblera aussi le désir du marchand. Marchand dont il attend cependant qu'il puisse deviner ce qu'il veut, qu'il nomme ce qu'il ne sait pas le dominer<sup>4</sup>.

\*\*\*

Ce tourniquet vertigineux produit un mélange grinçant de comique et d'agressivité. Jouant à la marchande comme des enfants, le Dealer et le Client hésitent constamment entre l'exercice rhétorique, le détour fleuri, et la parole la plus urgente, la plus contrainte. S'étourdissant de mots, ils me font penser au Bavard de Louis-René des Forêts, dont la parole sarcastique oscille de l'aveu impudique à l'ironie défensive. Car c'est la valeur même de vérité du discours qui se trouve entraîné dans le piège, dans le jeu de leurre intersubjectif. Une sorte de fatalité du retournement menace mots et gestes, si ce qui ressemble d'abord à un coup se termine en improbable caresse (pour reprendre les termes du Client, p. 39).

Le face à face est sans issue, et la fin de la pièce ne résout pas véritablement l'aporie du dialogue. L'ultime demande du Client ne me semble pas pouvoir être déchiffrée de façon univoque : sans doute dit-il là que, renonçant aux mots, il faut faire place au combat, au choix des armes, à la violence pure. Mais alors que tout avait semblé échouer dans la formulation d'un besoin, le Client trouve in extremis un nom à mettre sur ce qu'il pourrait acheter, un objet illicite à acheter de nuit. Ou plus exactement, car la logique de *Dans la solitude des champs de coton* est plus interrogative qu'affirmative, il trouve une ultime question à poser, laissant le dernier mot en suspens.

Un peu à la manière du récit de Des Forêts, le discours semble arriver tout seul à un point de non-retour, d'épuisement, sans avoir pu produire le moment de vérité qu'il n'aura cessé de frôler. Le jeu de dupes avec ses formes de violence, de rapports de force, produit l'inversion parodique de toutes les positions. Et d'une façon à la fois drôle et désespérée, la pièce de Koltès nous met face à une impasse. La nature du *deal* est d'être sans fin, figure de vérité et d'inversion du rapport économique légitime.

Le spectateur, lui, en aura-t-il eu pour son argent ? Est-ce que sa position de tiers l'installe en un lieu où échapper aux renversements ? N'est-il pas venu lui aussi mû par un secret espoir qu'on lui dira quelque chose d'important sur les relations humaines ? Et comme le Client, il aura connu l'attente, il aura fait preuve de patience. Lui suffirait-il de payer préalablement « la facture »<sup>5</sup> pour se dédouaner de devoir dire ce qui était la cause de sa sortie nocturne ?

---

<sup>4</sup> Voir particulièrement toute la fin de la tirade du Client, p. 43.

<sup>5</sup> Je reprends les termes qu'utilise le Dealer, p. 54-55.

Par rapport à cette demande de vérité (qui nous égare et qui nous pousse à lire, à écouter, à parler), le théâtre propose un lieu indécidable où les figures d'authenticité sont toujours des simulacres, où la performance reste bien celle d'un jeu que les acteurs nous doivent. Scintillants et fugaces, les moments d'*insight* traversent notre lecture, font des trouées dans la nappe trop parfaite des discours qui se succèdent, sans laisser le temps au silence. Et quand le rideau est retombé, de ce tourbillon, je retiens pour me hisser hors de l'eau une formule — un peu trop oraculaire, symétrique et négative — où j'aurais peut-être trop cherché à convertir la question en réponse, la négation en affirmation positive. Ou peut-être cherché à relancer un paradoxe par un autre. Sans trahir, je l'espère, le « double sens » de cette étrange *conversation* qu'est un *deal*, ni réduire les éclats de la parole analytique.

Dominique RABATÉ  
*Université Paris Diderot*

## LA PAROLE EST UNE AFFAIRE D'ESOUFFLEMENT

« Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre.  
C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts,  
ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. »  
Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*

Le refus d'adhésion à toute catégorie transparente de genre, ce que Christophe Bident relevait comme étant une pulsion irrépressible chez Bernard-Marie Koltès de chercher à « supprimer l'héritage », est au cœur du texte *Dans la Solitude des champs de coton*<sup>1</sup>. L'opacité de l'écriture koltésienne a, de même, été reconnue depuis très tôt, dès sa présentation au public, nous le savons, et déjà par Chéreau lui-même, qui disait ne rien comprendre à cette écriture, bien que elle fût, il en était sûr, inaugurale. Il s'agit pour nous ici, plus radicalement peut-être, d'affirmer ce principe fondamental d'*illisibilité* du texte de Koltès. Il y aurait en effet une urgence, pour qui se soumet à la *Solitude*, de reconnaître que ce texte ne donne, tout simplement, *rien* à lire. Le geste critique, l'effort herméneutique n'auront trouvé aucun objet circonscrit, définissable, interprétable, pour satisfaire le désir de la lecture dans sa pratique la plus commune. Le lecteur aura été laissé sur sa faim, ne sachant, en fin de compte, quelle a été la vraie nature de l'échange qui, selon le Dealer, aurait pourtant bien eu lieu, ni la nature de la marchandise pour laquelle le Client doit payer, comme le doit aussi le lecteur, d'une certaine façon, à son tour. Le texte interpelle dans un premier temps par cette construction profondément allégorique, suscitant par sa double adresse un effet de mise en abîme. Il réussit, par une analogie structurale — le dédoublement de la structure du « comme » qui sature le texte du début à la fin — à assimiler la position du lecteur à celle du Client. L'auteur, lui-même en quelque sorte un *dealer* cherchant à *re-fourguer* du texte, opère par effets de style et de syntaxe une grande entreprise de séduction, refusant d'étaler devant nous l'objet intelligible et indubitable des ses propos. La représentation d'une action dramatique, un *mythos*, se doit depuis Aristote d'inciter pourtant quelque effet de reconnaissance, *anagnôrisis*, ainsi que de transmettre un certain savoir, ou une connaissance généralisée, nous dit-il, de la *vie* elle-même. Cette transaction n'aura pourtant pas lieu. L'aveu d'incompréhension de Chéreau, ou de toute personne se confrontant à la *Solitude*, résonne, et cela dès l'ouverture du texte, dans la plainte du Client, désorienté et désarmé qu'il est devant l'avènement d'une transaction commerciale dont l'objet élude toute présentation. Le Client se fait ainsi fonctionnellement porte-parole du lecteur, et commente en ces mots le travail singulier qu'est pour nous la lecture de Koltès :

S'il était vrai que nous soyons, vous le vendeur en possession de marchandises si mystérieuses que vous refusez de les dévoiler et que je n'ai aucun moyen de les deviner, et moi l'acheteur avec un désir si secret que je l'ignore moi-même et qu'il me faudrait, pour, m'assurer que j'en ai un, gratter mon souvenir, comme une croûte pour faire couler le sang, si cela est vrai, pourquoi continuez-vous à les garder enfouies, vos marchandises, alors que je me suis arrêté, que je suis là, et que j'attends ? (p. 26).

L'absence d'objet de transaction, ou l'impossibilité évidente de sa *présentation* à nos yeux, mènent le lecteur à faire — tout « comme » le Client — non plus un travail de décryptage,

---

<sup>1</sup> « Dans cette part du mouvement de l'œuvre qui frise la déconstruction radicale, on comprend que Koltès ait voulu contester la notion de théâtre, si ce n'est s'en débarrasser » (Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 80). C. Bident continue quelques lignes plus loin, au sujet de la *Solitude* : « dans le livre, aucun "contrat de lecture" ne présente le texte comme théâtral : aucune mention de genre, aucune indication scénique, narrative ou initiale » (*ibid.*, p. 81).

de re-connaissance, de *remembrance*, ni encore de re-présentation. Le lecteur est mené, contre toute attente, à accomplir un travail d'*anamnèse* au sens que nous trouverons chez Jean-François Lyotard. L'objet de transaction n'étant ni dans la possession du Dealer, ni dans celle du Client au moment *présent*, ce manque s'accroît par l'aveu répété tout au long du texte que l'objet ne se dévoilera pas davantage par l'invocation du *passé*. Il ne serait pas question, dans cette économie koltésienne, de conjurer un désir infantile, d'extraire l'objet refoulé dans la fabrique inconsciente de la mémoire. Car, « j'ai beau fouiller ma mémoire, je n'ai rien gagné, moi », jugera le Client dans les dernières pages du texte (p. 54). L'acte de « gratter la croûte pour faire couler le sang », qui s'assimile ici *mutatis mutandis* à l'acte même de la lecture, au sens que nous y donnons au fil de notre propre lecture, n'aurait produit aucune présentation d'objet narratif conscient, ni même inconscient au sens du *Verdrängung* freudien. Il aura tout au plus amorcé un débordement d'affect, signal d'un événement qui aurait effectivement eu lieu, mais sans re-présentation. « Le sujet conscient travaille sur lui-même, avec et contre lui-même, pour se tenir accessible à l'éventualité. » Jean-François Lyotard dissocie dans ses derniers écrits le travail du lecteur de celui de l'interprétation, s'étant « ainsi préparé à l'impréparation, comme un événement »<sup>2</sup>. Il s'agirait, selon Lyotard, de désirer non pas l'objet, mais l'événement issu de l'acte de la lecture dans son absence radicale d'intelligibilité : « Non pas parce que ce test surgit inopinément, puisqu'au contraire il aura été attendu et violemment souhaité. Mais il est événement en ce que le sujet qui lui donne issue ne savait pas et ne sait pas ce qu'est cet événement, en quoi il consiste »<sup>3</sup>. Au rythme du texte, l'événement de la lecture aura eu lieu, sans qu'il ne soit identifiable, définissable, ou commensurable.

Il y aura eu *deal*. L'événement de la lecture aura, malgré toute apparence, rendu possible une certaine « transaction », bien que *toute autre*. Ainsi en juge le Dealer, dans les toutes dernières pages, où il exige paiement pour un échange de marchandise qui aurait, dit-il, déjà eu lieu, mais qui, contre toute diligence, serait passé inaperçu aux yeux du Client : « Il va vous falloir, avant de tourner le dos, payer, et vider vos poches, afin de ne rien se devoir et ne rien s'être donné » (p. 53). Le Dealer nous aurait fait, en dépit de nous, le don de quelque *chose* : ce *rien*, par étymologie, la *chose* indéfinissable, effectivement irremplaçable par un quelconque *objet* de transaction. Le Dealer, semble-t-il, nous aurait transmis cette *chose* qu'il décrit comme étant un savoir, plus précisément un *savoir-faire* plutôt qu'un objet de connaissance. (Pouvons-nous, encore, nommer cela *anagnôrisis* au sens aristotélicien ?) Il l'aurait annoncé au début de la rencontre avec le Client : un savoir qui l'autorise, dans sa fonction de Dealer, et qui lui donne à la fois le pouvoir et la possibilité de barrer le chemin au Client, afin de lui transmettre quelque chose malgré lui. Le Dealer aurait pour ainsi dire un *don*, celui-là même qu'il finira par transmettre au Client, et qu'il explicite en ces termes lors de leur rencontre :

aujourd'hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas, que je suis resté en ce lieu et à cette heure tant de temps, que j'ai vu passer tant de passants, que je les ai regardés et que j'ai parfois posé ma main sur leur bras, tant de fois, sans rien comprendre et sans rien vouloir comprendre mais sans renoncer pour autant à les regarder et à tâcher de poser ma main sur leur bras — car il est plus facile d'attraper un homme qui passe qu'une poule dans une basse cour —, je sais bien qu'il n'y a rien d'inconvenant ni dans l'enthousiasme ni dans la langueur qu'il faille cacher, et qu'il faut suivre la règle sans savoir pourquoi (p. 38).

Le *don* du Dealer, celui là-même dont le client devra en fin de compte s'acquitter d'avoir été dépositaire, se définit immédiatement comme un don de non-savoir : un manque irrémédiable de connaissance. Ce non-savoir, pourtant, est un savoir-faire : une *aptitude* passive (Lyotard le nommait *passibilité*) démarquant le Dealer du Client, autorisant le glissement syntaxique que l'on observe dans « je comprends davantage de choses » vers une tournure *quasi* antithétique : « je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas » (p. 38). La reconnaissance de l'incompréhensible définirait le savoir-faire du Dealer. Ce savoir-faire le différencie du Client dès leur rencontre. Dans cette rencontre, il s'agirait, nous le verrons, de transmettre ce *rien* singulier qu'est le don du non-savoir, en écho de ce qu'Augustin nommait, à l'encontre d'une ignorance à

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, « La peinture, anamnèse du visible », *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000, p. 99.

<sup>3</sup> *Id.*

l'état brut : « une docte ignorance ». La proximité avec l'incompréhensible, le désir et la possibilité de faire ressurgir l'imprévisible, la familiarité avec ce qui échappe à toute forme de réduction épistémologique : ce don évoque en tout temps chez le Dealer la structure d'une *hospitalité* inconditionnelle, qui depuis Derrida se doit de laisser intact le risque imminent du danger absolu, la possibilité irrépressible de l'anéantissement à la fois de celui qui fait le don et de celui qui le reçoit. Difficile de ne pas entendre dans la voix du Dealer cette force affirmative d'un « viens, oui, oui » — dotée de la joie et de la jouissance d'une énonciation joycienne — et cette parole à la fois performative et originaire, conjurant par son énonciation même l'avènement de l'étrangeté. Par la parole seule, le Dealer jette ainsi un *sort* au client, incitant chez lui, par la force inébranlable de son simple « oui » originaire, au surgissement d'un désir entièrement méconnaissable, au Client comme au Dealer :

Ainsi moi, je n'ai jamais appris à dire non, et ne veux point l'apprendre ; mais toutes les sortes de oui, je les sais : oui attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là ; oui je l'ai, je l'aurai, je l'avais et je l'aurai à nouveau, je ne l'ai jamais eu mais je l'aurai pour vous. Et que l'on vienne me dire : mettons qu'on ait un désir, qu'on l'avoue, et que vous n'avez rien pour le satisfaire? je dirai : j'ai ce qu'il faut pour le satisfaire; si l'on me dit : imaginez pourtant que vous ne l'avez pas ? — même en imaginant, je l'ai toujours. Et qu'on me dise: mettons qu'en fin de compte ce désir soit tel qu'absolument vous ne vouliez même pas avoir l'idée de ce qu'il faut pour le satisfaire ? Eh bien, même en ne le voulant pas, malgré cela, j'ai ce qu'il faut, quand même (p. 27-28).

L'affirmation d'un désir par nature inconcevable et inintelligible, celui que le Dealer cherche à provoquer chez le Client, devient par le même biais l'aveu, chez le Dealer lui-même, d'un désir de l'inconcevable et de l'inintelligible. La charge lui incombe de susciter chez le Client ce dont lui-même, Dealer, ne peut « avoir l'idée » ni la « volonté » de désirer. Affirmation d'une hospitalité inconditionnelle, cette conjuration intime au Client de creuser le puits de sa mémoire, d'étendre l'abîme de son désir, au-delà de ce qu'il sait posséder et de ce dont il peut se souvenir. Le Client est sommé, à son tour, d'évoquer un manque que lui-même ne connaît pas, qu'il ne saura ni nommer, ni identifier. Il ne veut, à l'image du Dealer, avoir à son tour aucune « idée » de ce que cette chose-là peut être. Le Client aura d'une certaine manière pris le relais, emprunté le désir du Dealer pour la chose inintelligible qui fut toujours déjà en lui-même. Cette conjuration de la chose se dissocie du souvenir et évoque plutôt l'anamnèse : la reconnaissance, par l'agencement du Dealer, de ce que le Client possède mais ne sait pas et ne peut se représenter. Cette perméabilité entre individus permet au Client de devenir dépositaire du désir du Dealer, faisant de ce désir le sien au sens propre, afin de reconnaître qu'il fut toujours déjà à lui seul. Ce savoir-faire définirait le Dealer dans toute son emprise : « C'est la fortune du commerçant qu'il existe tant de personnes différentes tant de fois fiancées à tant d'objets différents de tant de manières différentes, car la mémoire des uns est relayée par la mémoire des autres » (p. 44).

Le relais des mémoires entre individus, et par le même biais le relais de la chose qui échappe à la mémoire, érige d'une certaine manière l'aptitude tout à fait singulière, chez le Dealer, à reconnaître le désir du Client, dans son étrangeté irréductible, et de le ressentir, pour ainsi dire, *à sa place*<sup>4</sup>. Par ce procédé, le Client est mené à reconnaître son propre manque originaire. Il y aura ainsi eu transmission, mais le Dealer n'aura jamais su transmettre au Client que le *rien* de son propre désir, cette chose intégralement inconcevable, à l'un comme à l'autre, et que le Client ira chercher, malgré lui, dans le trou de sa mémoire, pour n'y trouver que cela seul : un trou originaire. Non pas une remémoration, le procédé de l'anamnèse serait une « perlaboration », selon Lyotard, travaillant à conjurer dans le « présent ce qui se fait [continuellement]

---

<sup>4</sup> Lyotard estime que le travail de l'anamnèse, la reconnaissance de la *chose*, doit par structure advenir par le biais de « l'autre ». Car bien que le « discours » soit inapte à re-présenter l'événement ainsi que l'affect qui en découle, « le discours peut et doit tout essayer de dire. — Mais alors, il parle de l'affect à *la troisième personne*. L'affect est comme la mort et comme la naissance : s'il est pensé, articulé, raconté, il est celui de l'autre, des autres » (J.-F. Lyotard, « Voix », *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, p. 137, je souligne). Il y a donc bien eu transfert. Le travail d'anamnèse ne s'accomplit que par le tiers, et ce que nous lisons ici sous le motif du *deal* koltésien, la transaction entre Dealer et Client, et entre Koltès et « nous », lecteurs, est le partage d'un affect qui n'aura jamais été que le « nôtre », et que « nous » serions pourtant incapable de reconnaître sans passer par « l'autre ».

oublier »<sup>5</sup>. « Par principe la procédure anamnésique reste inachevée », souligne-il, conjurant l'événement, ici celui du *deal*, afin de garder intacte sa part invariablement obscure<sup>6</sup>.

Il n'y aura pas eu de souvenir, ni de présentation, ni d'échange de capital dans le cadre de cette « économie générale » qu'est celle du *deal*. Extraire de ce texte une topographie bataillienne du *deal* selon la notion de dépense — le risque couru de payer sans rien recevoir en retour — exigerait d'entrer dans le registre « anéconomique » de la perte comme source de jouissance. Rappelons plutôt que la notion d'événement chez Lyotard associe de manière plus juste, et plus proche de Koltès en ce sens, l'affect à la notion de phrase. Dans le cadre de cette lecture, rappelons brièvement cette « phrase affecte », dans la phraséologie de Lyotard, qui constitue l'événement même comme une énonciation de parole chargée de *phoné*, dénuée de destinataire et de destinataire, ainsi que de sens ou de référent<sup>7</sup>. La *phoné* institue la charge affective comme signal d'un événement qui n'aura pas su être proprement identifié. C'est donc en ces termes, après avoir échoué à expliciter cette *chose* dont il aurait, selon le Dealer, été dépositaire, que le Client admet, finalement, qu'il y aura en effet bien eu transmission. Cette transaction serait de l'ordre, non pas d'objet discursif, mais d'une communication affective issue de la seule parole échangée durant cette rencontre. Ainsi dépeint-il l'aboutissement de leur rencontre — l'inévitabilité du combat — dans les toutes dernières pages, avant le prétendu *passage à l'acte* imminent mais qui n'aura jamais lieu sur scène, entre le Client et le Dealer : « Quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unira, comme-deux indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages » (p. 60).

Cette possibilité du *contact* constituerait le facteur proprement *dramatique* du texte, par l'appréhension continue d'un corps à corps imminent, mais qui n'advient pas, ou du moins pas dans le temps prescrit de la scène. Sans jamais en venir aux mains, nous apprenons pourtant que le contact a *déjà* eu lieu, mais d'un tout autre genre, et qui plus est devant nous, *sur scène*. En d'autres termes, la *main* a été *mise*, et la contagion a eu lieu, *par la parole*. Selon l'éventualité d'une langue barthésienne vêtue de peau, une langue *tactile* qui se frotte à l'autre et en « tremble de désir », nous pourrions de même associer la langue de Koltès, celle là-même supposée emprunter la forme « philosophique » du XVIII<sup>e</sup> siècle selon ses premiers critiques, à une surface de peau sensible, fiévreuse, affectée *dans* sa phrase. La parole koltésienne serait au sens propre une *tuché*<sup>8</sup>, à en croire le Client qui confesse à mi-chemin de leur rencontre : « Votre main s'est posée sur moi comme celle du bandit sur sa victime ou comme celle de la loi sur le bandit, et depuis lors je souffre, ignorant, ignorant de ma fatalité, ignorant si je suis jugée ou complice, de ne pas savoir ce dont je souffre, je souffre de ne pas savoir quelle blessure vous me faites et par où s'écoule mon sang » (p. 33). Le contact a eu lieu par une mainmise qui, tout comme le *deal*, agit par la parole et par elle-seule autorise une contamination aussi immédiate qu'*inconsciente*, au sens où l'événement du don aura échappé entièrement à son dépositaire. C'est ainsi à l'image du Dealer, durant la seule et unique mention d'un quelconque souvenir d'enfance, où il met la main sur la chair déplumée d'une poule comme sur celle du Client, pour y mesurer « la température de la mort ou de la vie », qu'il nous faut, à notre tour, nous mettre au contact de ce texte. Il nous faut en sentir le « spasme » — selon la résonance des derniers propos de Lyotard sur la « phrase picturale » de

---

<sup>5</sup> « La peinture, anamnèse du visible », art. cit., p. 100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>7</sup> Ainsi faut-il noter que la démarcation entre la parole du Dealer et celle du Client se brouille continuellement, d'autant que l'auteur relève dans ses entretiens que, pour lui, un dialogue n'est qu'en réalité un seul et même monologue relayé par de différents personnages qui, par conséquence, n'en sont pas vraiment. La *Solitude* autant que *La Nuit juste avant les forêts* peut être lu comme un débordement de parole sans destinataire ni destinataire établis. Voir B.-M. Koltès, « Comment porter sa condamnation », entretien avec Hervé Guibert, *Le Monde*, 17 février 1983, repris dans *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, rééd. 2009, p. 23 (revu par Koltès).

<sup>8</sup> Pour rester proche du registre psychanalytique, sous-jacent à notre lecture, notons rapidement que la notion tant débattue du *touché* décrit au sens propre, chez Jacques Lacan, le point de contact du *tuché* avec la « chose » elle-même : « La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée — s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention — celle du traumatisme » (*Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1964, rééd. coll. « Points essais », 1973, p. 65). La langue tactile de Koltès se définit, en ces termes, par sa rencontre avec l'incompréhensible, comme langue affectée du traumatisme.



Cézanne : « C'est ce spasme qui éveille dans le regardeur (le lecteur) une *âme*, qui l'écartèle. Par *âme*, j'entends une pensée-corps qui n'existe qu'affectée »<sup>9</sup>.

Amin ERFANI  
*Lehman College, City University of New York*

---

<sup>9</sup> « La peinture, anamnèse du visible », art. cit., p. 111.

DANS LA FORTITUDE DES CHANTS DE COTON :  
L'AGÓN INTERLOPE ENTRE AUTEUR ET QUÉMANDEUR KOLTÉSIENS

« quel plaisir tirez-vous du risque d'être abusé ? »

Soutenir que le destinataire idéal d'une œuvre littéraire doive filer un mauvais coton n'est pas chose rare. Victor Hugo voulait un lecteur athlète, Paul Valéry caractérisa le commerce des lettres comme un « duel d'esprits »<sup>1</sup>. Mais, bien avant eux, et quoi qu'il ait écrit au reste sur la lecture comme défi, Montaigne dit se défier de l'« estude des livres [...] mouvement languissant et foible qui n'eschauffe point », pour lui préférer le modèle propre à « l'art de conférer », comme *agôn* d'un « roide jousteur » avec un potentiel *alter ego*<sup>2</sup>. Se fondant ainsi sur les *Essais* de Montaigne ou la réflexion de Gide à propos des *Faux-Monnayeurs*, on peut esquisser un spectre de l'*agôn* entre auteur et lecteur. Partant du premier extrême, la rivalité éristique, soit une façon d'écrire sans respect pour les capacités du lecteur qui le rendrait bien par des interprétations malévoles, il passerait par les défis herméneutiques puis l'émulation, la relation pédagogique, la bienveillance — sur un modèle paternel, puis fraternel et enfin maternel —, ensuite la connivence, pour s'étendre jusqu'au second extrême, constitué par une forme d'unisson devant la transparence d'un sens ou l'obscurité d'un mystère *a priori* partagés.

Quoi qu'il en soit du détail, on serait enclin à ne pas interroger ce spectre par ses extrêmes, tenus pour également fâcheux. La lutte pour la reconnaissance peut être alors comprise sur le modèle d'un engagement dans l'interprétation, que Jean-Paul Sartre a décrit comme un « pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur »<sup>3</sup>, relation empreinte de confiance et d'exigence indéfinie envers l'autre comme envers soi. D'une certaine manière, il n'est pas jusqu'aux erreurs ou aux malentendus<sup>4</sup> qui ne participent de la grande épopée de la lecture, dont James Joyce a livré une version paroxystique et malicieuse à son traducteur Jacques Benoist-Méchin, qui quémandait par trop : « *I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of insuring one's immortality* »<sup>5</sup>. Auteur et lecteur, reconnaissables à la fortitude de leur engagement, sont ainsi trop souvent conçus comme d'orgueilleux héros du sens et par là, sans doute, de la civilisation. C'est précisément pour détricoter cette fable qu'en un exercice de mortification critique, nous voudrions relire de façon métatextuelle *Dans la solitude des champs de coton* comme la lutte de deux « orgueilleux zéros » (p. 52), à la fortitude peut-être réelle mais interlope.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> P. Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, t. II, p. 629.

<sup>2</sup> *Les Essais*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2007, p. 967.

<sup>3</sup> *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 70. Nous préférons relire cette page comme une description phénoménologique de la logique qui préside au mouvement de l'interprétation, plutôt que comme l'affirmation d'une exigence éthique quant au contenu de ce qui est interprété.

<sup>4</sup> Voir sur ce point B. Clément et M. Escola, éd., *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 2003.

<sup>5</sup> *Letters of James Joyce*, New York, The Viking Press, et Londres, Faber & Faber, 1966, p. 306.

Il arrive à la critique d'évoquer comme une évidence le fait que le couple formé par le Dealer et le Client est, entre autres et parfois indifféremment, celui d'un auteur avec son spectateur ou son lecteur, mais sans forcément en tirer de conclusion spécifique : comme si ce qui était par trop évident ne possédait pas de sens singulier. Nous voudrions montrer que *dealer* ainsi avec une évidence est non seulement fécond<sup>6</sup>, mais paradoxalement appelé par le texte pour éviter les désagréments du métatexte. Car ce dernier n'apparaît pas évident du seul fait de la première réplique — qui s'entend comme un prologue proféré par un personnage prototypique double de l'auteur —, ou de la problématique centrale de la nomination et du langage juste. Il transparaît aussi, et avant tout, dans les métamorphoses de l'inspiration en Pégase impérieux. L'image est d'abord brouillée par ses emballements métaphoriques sur plus d'une page. Néanmoins elle donne finalement quelque point d'accroche topique assuré à une lecture métatextuelle : « moi, je tiens ma langue comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride [...] mes mots me désarçonneraient moi-même<sup>7</sup> » (p. 21). Le spectateur n'aurait ainsi aucun intérêt à se confondre avec une figure de lecteur idéal, à moins de se rêver « jument » disposée aux saillies verbales d'un auteur frappé d'éréthisme cavalier<sup>8</sup>. Le discours métatextuel présenterait donc un *agôn* en quelque sorte trop évident mais aussi trop violent et trop fâcheux, si bien que l'évidence se ferait repoussoir au bénéfice de plus affables mystères, pour un herméneute aussi vergogneau qu'impénitent.

De fait, comme le met en lumière une réplique du Client<sup>9</sup>, Koltès refuse avant tout de fonder la relation humaine sur le sentiment, pour mieux en faire le choc de deux désirs, de deux énergies, ce qu'il donne, dans un entretien avec François Malbos, comme une clef de lecture de *Dans la solitude des champs de coton* à travers le paradigme des « matchs de boxe [...] résumé de tout l'art dramatique »<sup>10</sup>. Ce qui fascine ainsi Koltès est que « [ç]a raconte un tas de trucs », qualité de la fiction qu'il revendique sans cesse, mais d'une façon étonnante, si l'on considère les acteurs de cette tragédie : « Ils ne jouent pas ! ». Cette franchise de la relation humaine sans retenue, où ne se négocie que la trajectoire de coups, aboutit toutefois à un paradoxe : « La boxe, je n'ai pas le courage d'aller la voir en vrai ». En quelque sorte, pis-aller du seul spectacle vrai, mais impossible car il réclamerait du « courage », le théâtre se fait forfanterie de la fortitude, histrionisme et échanges cotonneux de cabots, à défaut d'une vérité autrement frappante entre hommes, entre chiens.

La célèbre lettre adressée à Hubert Gignoux le 7 avril 1970 précise encore l'*agôn* dont il peut être question : « La clé, c'est de prendre le personnage avant : avant l'entrée en effervescence des forces qui l'entourent, vide, mort, inexistant ; et d'assister au travail des puissances, de le voir se faire, se broyer, s'accoucher, naître enfin, et, tout en dernier, vivre »<sup>11</sup>. Conformément à ce modèle dramaturgique, à l'exception notable de ses deux termes toutefois, Koltès figure la genèse et la gésine de la relation littéraire, en traversant divers possibles de l'*agôn*, qui doivent être

---

<sup>6</sup> Par exemple, Samar Hage analyse la pièce comme un « métadiscours » mais qui afficherait une « théorisation de l'art oratoire », non de l'art dramatique ou littéraire en général (Bernard-Marie Koltès. *L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Théâtral », 2011, p. 134). À l'inverse, voir l'article de Sarah Hirschmüller, qui précède toutefois la publication de la *Solitude*, « L'œuvre et son lecteur », *Europe*, n° 648, avril 1983, p. 33-36.

<sup>7</sup> Qu'il s'agisse là d'une parole d'auteur est étayé par la correspondance : « Et puis je suis assailli par les mots : je pourrais écrire trois mille pièces sans personnages, sans actions, sans idées tant les mots arrivent et s'enchaînent et s'imposent et brouillent tout et merde ! » (lettre à Bichette du 24 octobre 1971, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 149, citée par Jacqueline Chambon, « Toute ne va pas pour le mieux dans la maison Koltès », in Marie-Claude Hubert et Florence Bernard, éd., *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 88).

<sup>8</sup> Koltès ne fait ainsi que moduler et amplifier le rapport de domination sexuelle énoncé d'emblée : « j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi » (p. 9).

<sup>9</sup> Voir p. 49-52 ; en particulier, ceci : « Je ne voudrais jamais de cette familiarité que vous tâchez, en cachette, d'instaurer entre nous » (p. 50).

<sup>10</sup> *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2010, p. 77. Les trois citations suivantes sont tirées de la même page.

<sup>11</sup> *Lettres*, *op. cit.*, p. 116.

compris comme une « effervescence des forces », un « travail des puissances », avant qu'un type de relation ne soit fixé : moins le *work in progress* d'une pièce à venir que de toute relation possible entre auteur et destinataire et, en ce sens, pièce d'avant toute pièce, drame intime où Koltès se donne le spectacle de l'adversité qu'il craint, défie, configure et désire forcer, mais qu'il ne circonviendrait que jusqu'au moment d'apposer le point final, avant toute confrontation avec une altérité vraie.

Tout d'abord, que Koltès envisage comme hostile la relation entre l'auteur et son destinataire effectif apparaît dans divers entretiens : « je n'aime pas beaucoup le public de théâtre »<sup>12</sup>. De plus, si l'on excepte Chéreau pour l'instant, la relation entre le dramaturge et ce destinataire particulier qu'est le metteur en scène apparaît souvent comme un pur rapport de domination, tantôt favorable exclusivement à celui-là, tantôt à celui-ci<sup>13</sup>.

De plus, rien n'assure que le spectateur soit le destinataire idéal de la *Solitude*, texte qui ne serait pas une « pièce » mais un « dialogue », écrit dans une situation de soliloque new-yorkais<sup>14</sup>. En somme, Koltès n'écrit pas pour une certaine figure de spectateur idéal ou pour Chéreau, metteur en scène grimé en quémendeur persévérant. Sans souci concret des conditions de représentation ni des destinataires réels, il aurait écrit comme en un défi, celui d'un plaisir solitaire où l'auteur triomphe forcément de ses détracteurs.

C'est pourquoi nous négligerons désormais la figure du spectateur pour lui préférer celle d'un lecteur idéal putatif, selon une hiérarchie qui depuis Aristote veut que, comme l'écrit Koltès à propos de *Quai ouest*, la « forme à lire » prévale sur « le texte à jouer » :

C'est ainsi que j'ai eu le projet, en un même texte, d'écrire un texte à lire et un texte à jouer. J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire<sup>15</sup>.

Quant à la notion de lecteur idéal, elle ne saurait correspondre, pour la *Solitude*, à l'idéal naïf d'un échange sans accroc qui serait fondé sur le postulat d'une entière disponibilité du lecteur<sup>16</sup>, elle-même comprise sur le modèle d'une *tabula rasa* paradoxale : « plein d'espérance, dépouillé de désir formulable, prêt à [se] satisfaire de ce qu'on [lui] proposerait » (p. 43). Toute conception mystique d'une lecture empreinte d'« espérance », mais dépouillée de concupiscence, est rendue insignifiante. Car elle équivaudrait à une forme d'agueusie et ne relèverait en fait que d'un commerce. Ainsi, « par hypothèse », à une valeur d'« usage » inexistante se substituerait une valeur d'échange, qui serait discréditée, quant à elle, par l'ouverture polémique du sens que constitue la métaphore *ad libitum* de la « petite fiancée »<sup>17</sup>.

Le dramaturge pousse même jusqu'à son terme la logique désacralisante de ce commerce où s'échangent des biens, par exemple littéraires, en une circulation de la mémoire collective aussi incessante que vaine : « C'est la fortune du commerçant qu'il existe tant de personnes différentes tant de fois fiancées à tant d'objets [etc.] car la mémoire des uns est relayée par la mémoire des autres » (p. 44-45). La chalandise littéraire ne serait que d'une auberge espagnole.

---

<sup>12</sup> *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 27. L'expérience du *Retour au désert*, monté sur une scène privée avec Michel Piccoli et Jacqueline Maillan, tient lieu de fantasme d'ordalie pour sortir de ce conflit avec le public : « J'ai eu envie [...] de sortir de tout ça, de me soumettre au jugement du public » (*ibid.*, p. 117) ; quant à l'actrice de boulevard, « elle ne pense qu'au public » (*ibid.*, p. 118). Comme nous le rappellerons, Koltès se targue, pour sa part, de ne pas penser au public quand il écrit la *Solitude*.

<sup>13</sup> Voir *Une part de ma vie, op. cit.*, resp. p. 103 et 66.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>16</sup> La pièce exclut tout autant l'opposé du lecteur disponible, à savoir un lecteur idéal au sens où il répondrait à des critères spécifiques attendus par l'auteur, et pour cela appelé lecteur modèle ou lecteur pertinent.

<sup>17</sup> *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 44-45. L'institution scolaire, somme toute assez libre, laïque, gratuite et obligatoire, qui exige beaucoup de tous, serait ainsi « une petite fiancée » non moins convenable qu'un inconnu croisé au foyer de Nanterre-les-Amandiers dans les années 1980 ou que les communautés interprétatives de Stanley Fish.

De surcroît, toute conception héroïque de l'intertextualité est ainsi indirectement dépréciée. À une appropriation individuelle et centripète de la culture, empreinte de fortitude puisque tissée de responsabilité et de hardiesse, se substitue une circulation centrifuge de la mémoire collective. Koltès déprécie, de surcroît, toute forme d'innutrition au moyen d'une image persuasive : « à la nourriture digérée, je préfère les plats auxquels on n'a pas encore touché » (p. 45).

L'action de *dealer* des mots, ce faisant, reviendrait à remâcher la littérature passée et à inviter le lecteur à cette peu ragoûtante activité. Pourtant, Koltès ne s'est pas interdit de réécrire, en particulier la Bible, comme l'ont montré Audrey Lemesle et Marie Hartmann<sup>18</sup>. Mais passer de la réécriture poétique scrupuleuse du *Cantique des cantiques* dans *La Marche* au détournement ostentatoire et facile de « mon bordel n'est pas de ce monde-ci » (p. 18) ne saurait représenter un affranchissement de l'auteur par rapport à la culture héritée, mais bien un avilissement délibéré de l'enjeu intertextuel.

Koltès n'épargne donc pas l'auteur, pourtant *a priori* le maître du sens : « Vous, vous ne risquez rien [...] vous connaissez vos plans » (p. 32). Cette *auctoritas* inhérente à l'*intentio auctoris* est retournée en dépendance du pourvoyeur fait quémandeur (p. 27), ce qui révélerait un manque fondamental, tandis que le Client, paradoxalement, ne serait pour sa part frappé que d'un manque de désir identifié :

Car des désirs, j'en avais [...] même les petits, même les faciles, vous n'avez pas de quoi les satisfaire. Vous êtes pauvre, et vous êtes ici non par goût mais par pauvreté, nécessité et ignorance. Je ne fais pas semblant d'acheter des images pieuses ni de payer les accords miteux d'une guitare au coin d'une rue. Je fais la charité si je veux bien la faire (p. 51-52).

D'une part, Koltès s'interdit de convertir explicitement cette « pauvreté » en victoire verbale, comme a pu le faire Jean Genet<sup>19</sup>. D'autre part, face aux « images pieuses » de l'auteur, à son lyrisme soutenu d'« accords miteux », la figure d'un lecteur bénévole n'en sort pas grandie : elle se résume à « fai[re] la charité » d'un vulgaire acquiescement au plus quémandeur des deux.

Enfin, l'autorité de l'auteur sur le sens est réfutée plus encore par la substitution d'une règle de convention, d'une convenance, à l'exhibition d'un désir intime : « il n'y a rien d'inconvenant ni dans l'enthousiasme ni dans la langueur qu'il faille cacher [...] pourtant] il faut suivre la règle sans savoir pourquoi » (p. 39).

Le commerce littéraire se ferait ainsi interlope, sans prise en compte d'un éventuel désir du lecteur (p. 12), sans valeur d'usage ni satisfaction par un savoir nouvellement acquis, puisque la communication n'échangerait que *flatus vocis*, sens abscons, vacuité : « je ne paie pas le vent, l'obscurité, le rien qui est entre nous » (p. 54). Et, si lecteur idéal il y avait, ce ne serait pas la figure de l'*alter ego*, le semblable, le frère : « Nos mondes ne sont pas les mêmes [...]. Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous » (p. 46). Mieux, l'accueil généreux d'une diversité de lecteurs, figuré par l'instrument d'optique chez Proust<sup>20</sup>, devient chez Koltès la qualité de « boîtes de strip-tease » ou de dérisoires « boutiques de luxe » où s'amorce une transaction « sans preuves de solvabilité » attendues de celui qui aurait sinon correspondu à une figure de lecteur compétent (voir p. 26 et 41).

Sans figure du lecteur en ami, en double, en destinataire bénévole ou compétent, dès lors, indifférence et interruption apparaissent comme les deux dangers qui menacent le commerce littéraire, et ce sur le modèle d'une communication épistolaire « brutalement » interrompue : « Car la vraie seule cruauté [...] est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase [...] comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement » (p. 31).

---

<sup>18</sup> Voir « La réécriture du *Cantique des cantiques* dans *La Marche*. Koltès sur la voie du théâtre » et « Les Testaments en pièces », in *Relire Koltès*, *op. cit.*, p. 157-166 et 179-189.

<sup>19</sup> Voir par exemple ce que Genet écrit sur la misère matérielle : « Je veux réhabiliter cette époque en l'écrivant avec les noms des choses les plus nobles. Ma victoire est verbale et je la dois à la somptuosité des termes » (*Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 65).

<sup>20</sup> *Le Temps retrouvé, À la Recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 489-490.

Toutefois, l'inachèvement de la « suspension au milieu d'une phrase » ménage la possibilité d'une ré-héroïsation de la lecture. Certes, le super-héros du sens, à savoir le lecteur encyclopédique à la mémoire absolue, est loin de constituer le lecteur en question : « je ne suis pas doué pour deviner » (p. 42). Reste qu'il ne représenterait pas un lecteur pertinent, puisqu'il ne s'installe pas dans la durée du sens : celui qui saisit tout, tout de suite, ne saurait rien priser, au sens quasi physique du terme. À l'inverse, la difficulté de percer les intentions de l'autre réinstalle dans une « incertitude », qui réclame un certain courage herméneutique : « si, par hypothèse je vous disais que ce qui me retient ici était l'incertitude où je suis de vos desseins, et l'intérêt que j'y prends ? » (p. 42).

Mais quel est cet « intérêt » ? Ici encore, le dramaturge radicalise l'*agôn*. Prenons le modèle proposé par Yves Citton d'un premier geste herméneutique de l'« intervention » à partir duquel l'« intervenant » peut se muer en « goûteur œnologue »<sup>21</sup>. À l'opposé, dans la *Solitude*, seule la malveillance d'une relation éristique, plutôt qu'une forme d'indifférence ou de douceur pernicieuse, garantirait encore un intérêt commun (p. 40). De surcroît, la malveillance s'accomplit en la nécessité non pas d'*intervenir* mais d'*attaquer* le premier les « mystères » et l'« obscurité » de l'autre (p. 25). Partant, la confrontation avec un sens peut-être inouï ne promet plus l'euphorie d'une lecture aventureuse, la sagacité titillée d'un détective gourmand de ses scrupules efficaces ou la griserie qui saisit l'amateur de bon vin, mais l'étrangeté d'une « souffrance qui ne [nous] soit pas familière » (p. 30). Et si l'on veut bien se souvenir que la sagacité a d'emblée partie liée avec le flair du chien *sagax*, l'intérêt en souffrance ne saurait cependant être exprimé par l'agrément koltésien de renifler les fesses de l'autre, pour deviner le sens qu'il désire, sans que la conception de la communication littéraire n'en ressorte avilie<sup>22</sup>.

Mieux, sans doute Koltès aborde-t-il notre Infini de substitution contemporain, à savoir la croyance à une polysémie, à une herméneutique peu ou prou ouverte. Mais c'est pour mieux réduire l'arrogance, imputée au Client dès la première réplique, à n'être plus qu'un travers propre à certaines « coquettes » (p. 27). Sans doute, le lecteur pertinent selon Michel Charles essaie-t-il divers sens, pour le plaisir de les essayer<sup>23</sup>. Mais ce lecteur n'est pas caractérisé comme lecteur malévole et coquet, satisfait de son pouvoir de dire non. Le pluriel de « coquettes » ouvre en outre à la concurrence des interprétations, où l'interprète coquet, pour ainsi dire à la lecture choisie, étudiée, possède assez d'ouverture d'esprit, de goût et de sentiment de la gratuité du geste pour tout essayer, le faire en conscience, avant de tout rejeter au nom de sa « pièce de vêtement » préférée *a priori* (p. 37). Alors que le mécanisme selon lequel le lecteur désire et croit « prendre barre »<sup>24</sup> sur l'auteur fait finalement sens chez Gide, en revanche, chez Koltès, le statut de coquette risque de paraître par trop dérisoire pour que ne pas sembler vain, voire pernicieux. Le dramaturge humilie la lecture qu'il configure pourtant.

Par là, toutefois, le raisonnement de Koltès redonne l'avantage à la figure du pourvoyeur de sens, mais sans la rehausser. L'auteur est en effet la vraie coquette, capable d'essayer plusieurs sens et de n'en arrêter aucun, par exercice vaniteux de soi et désir d'en imposer. Il reste plus

<sup>21</sup> Voir Lire, *interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 205 et 290.

<sup>22</sup> « Mais un bon vendeur tâche de dire ce que l'acheteur veut entendre, et, pour tâcher de le deviner, il lui faut bien le lécher un peu pour en reconnaître l'odeur » (p. 47). L'implicite canin est précisé par le contexte (voir p. 46, 56 et 57).

<sup>23</sup> Cela peut aussi passer par une forme de littéralisme (voir *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 172-173).

<sup>24</sup> « Il sied [...] de laisser le lecteur prendre barre sur moi — de s'y prendre de manière à lui permettre de croire qu'il est plus intelligent que l'auteur, plus moral, plus perspicace et qu'il découvre dans les personnages maintes choses, et dans le cours du récit maintes vérités, malgré l'auteur et pour ainsi dire, à son insu », *Journal des Faux-Monnayeurs, Romans et récits*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 546.

proche du joueur de bonneteau<sup>25</sup> que du Grand Orchestrateur, qui aurait voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens. Car, contre le mythe d'une polysémie ouverte indéfiniment, Koltès plaide pour une certaine tenue du sens : « une supposition ne mérite pas qu'on s'affole pour elle ; il faut tenir son imagination comme sa petite fiancée : s'il est bon de la voir vagabonder, il est sot de la [sic] laisser perdre le sens des convenances » (p. 35). Bien plus, creusant la confrontation des désirs de sens, au lieu de proposer une dialectique vertueuse de la reconnaissance, soit une paix des braves ou un progrès pédagogique, le dramaturge grippe, en un face-à-face hostile, un *dealer* de mots « retors », et un destinataire « qui ne connaît pas la langue » et se caractérise par une ignorance douloureuse de la relation : « ignorant si je suis jugé ou complice » (p. 33). En d'autres termes, tandis que le texte se tisse des échos de duettistes, le métatexte s'ingénie à croquer des duellistes jamais réconciliés.

Néanmoins, une éventuelle résolution apparaît juste après. Au rapport de domination sexuelle de la *captatio malevolentiae* répond, comme en un progrès possible, une ambivalence plaisante : « une douce hésitation des choses » (p. 35). Mais la résolution de la lutte semble doublement fallacieuse. D'abord, la métamorphose de la pulsion en discours n'aboutit pas à une sublimation selon un axe symbolique vertical, mais à un déplacement, une errance d'un lieu à un autre. Ensuite, ce qui pourrait passer pour un « moyen subtil de combat » d'un Dealer-Protée — changement de masque, déplacement, écart, errance ou fuite —, n'est pas longuement privilégié (p. 56). Un admirateur de la boxe comme vérité du théâtre ne peut se satisfaire d'afficher le modèle alternatif d'une « douce hésitation ».

Nous voulons croire, en effet, que, par la dénégation ironique selon laquelle la « teigne déplumante » ne serait à entendre qu'« au sens strict du terme », Koltès vise un comble métatextuel, au sens anthropologique aussi sérieux que la formulation en est grotesque. Les hommes ordinaires, les lecteurs sont des êtres diminués car *ils manquent de plume* : lecteurs pas assez écrivains, poules peu appétissantes aux yeux d'un teigneux dramaturge qui, pourtant, « petit [...] courai[t] derrière » (p. 36).

La lutte teigneuse pourrait cependant être encore une manière paradoxale de prendre du bon temps. À plusieurs reprises, Koltès a souligné que la parole n'est que dilation de l'action, si bien que l'on se prend à imaginer la signification transmuée en différance derridienne. Partant de la coprésence dans un même lieu<sup>26</sup>, plus se précise au fil de la signifiance la signification du *deal* en commerce de drogue, plus ce sens est retardé par le sens sexuel, lui-même ouvrant au sens anthropologique du désir, qui s'ouvre par déhiscence à « la question de l'être-ensemble »<sup>27</sup>, comme celle-ci à la question de la communication, du langage goûté pour lui-même, et au désir herméneutique, qui semble boucler l'interprétation, puisque le désir de sens englobe les autres sens, mais aussi relance et ouvre le sens vers les autres conceptions de la signifiance, sollicitées entre autres par l'intertexte putatif, en particulier chrétien. Ainsi Koltès pourrait rejoindre les auteurs, disons de Villon ou Marot à Proust, qui ont célébré la littérature comme musique de la signifiance, dilection de la dilation : en somme, comme un passe-temps plus ou moins héroïque, plus ou moins modeste.

De fait, le texte intitulé « Si un chien rencontre un chat »<sup>28</sup> propose d'abord un modèle anoblissant, à savoir « la diplomatie [...] comme] commerce du temps ». Mais, un peu plus loin, ce commerce est déprécié en couarde dilation : « l'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps [...] parce que personne n'aime recevoir des coups et tout le monde aime gagner du temps ». De même, dans la pièce dominant en un puissant effet spéculaire deux répliques qui prosaïsent ce temps propre à la signifiance. Dans la réplique initiale, qui tient lieu de prologue, il est rabaisé au

<sup>25</sup> Évelyne Piciller, « L'innocence et le bonneteau », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, juin 1990, p. 35. Voir l'aveu de manipulation suivant à propos de *Quai ouest* : « J'ai laissé quelques clés... pour troubler les choses » (*Une part de ma vie, op. cit.*, p. 64).

<sup>26</sup> Voir le mécanisme de l'interprétation décrit par Michel Corvin : « c'est le caractère physique du lieu qui détermine, d'abord, mais d'abord seulement, son sens ; lequel, ensuite, s'ouvre à tous les possibles interprétatifs » (« Comment l'espace écrit les pièces de Koltès », in *Relire Koltès, op. cit.*, p. 21).

<sup>27</sup> Christophe Bident, « Je lis la *Solitude* comme une pièce transcendante », *Magazine littéraire*, n° 395, février 2001, p. 63.

<sup>28</sup> Nous citons le texte restitué par Samar Hage, Bernard-Marie Koltès. *L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle, op. cit.*, p. 297-298.

statut de suspense enfantin ou d'érotisme dérisoire, puis, en une espèce de clôture métatextuelle anticipée, il n'est plus que le suspens déceptif et décevant inhérent à « l'attente » d'un sens qui n'advient pas<sup>29</sup>.

\*\*\*

Au sein même de cet encadrement, Koltès énonce cependant, tel un hapax, le désir d'un commerce prolongé. Il pourrait s'interpréter comme une espèce de lapsus ou de pari malgré tout, ce que suggère l'interpellation lyrique, qui se distend en une cadence majeure : « oui, attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là » (p. 28). D'ailleurs, le devoir de « malveillance », participant de l'éthique de la lecture, répond à un constat de bienveillance caressante, qui fait que l'agressivité revendiquée serait peut-être jouée (p. 39). Après tout, lorsqu'il s'analyse lui-même comme lecteur, Koltès reconnaît dépasser « provisoirement » l'alternative du début de la *Solitude* entre humilité et arrogance<sup>30</sup>. Et, tandis que le Client faisait l'aumône de son attention au Dealer, ce dernier, réhabilité en pourvoyeur, fait plus que simplement condescendre quand il s'agit de « céder au frileux la pièce [...] correspondant à l'endroit où il a froid » (p. 37). Certes, chez Proust, l'« espèce d'instrument d'optique »<sup>31</sup> de l'auteur permettait à beaucoup de se révéler à eux-mêmes. Mais pas à tous et non sans forfanterie d'auteur en opticien faussement modeste, puisque supposé capable de corriger maintes façons de mal lire. Or, comme en un moment de grâce, de suspension du combat contre l'autre, et ce juste après l'évocation de la « teigne déplumante », Koltès laisse affleurer un autre rapport entre pourvoyeur et quémendeur de sens : une forme de charité sans condescendance, par le don évangélique de la pièce, « pièce de vêtement » ou pièce de théâtre, qu'offre à l'autre, qui en aurait besoin pour vivre, un Dealer à la veste faite palimpseste, d'abord improbable, du manteau de saint Martin, d'Élie face à Élisée ou même de Jésus.

Ce faisant, il serait tentant de revenir de la conception du commerce des lettres comme combat à une religion des lettres, en surévaluant une citation, qui serait dite centrale, si bien que le critique pourrait mieux s'affirmer le grand officiant d'un « mystère infini » de Koltès : « ce qui maintient la brute, et la maintiendra encore pour des éternités, à distance de la demoiselle, c'est le mystère infini et l'infinie étrangeté des armes » (p. 30).

Alors, hostilité irrémédiable ou communion entre pourvoyeur et quémendeur de sens ? Koltès paraît hésiter entre les deux extrêmes du spectre de l'*agôn*, ayant fait glisser toutes les formes intermédiaires vers l'un ou l'autre, quoique, le plus souvent, vers la lutte orgueilleuse et sans merci. Cela dit, chercher à trancher reviendrait à ignorer la réécriture de notice lexicale qui, sur le seuil de la pièce, se fait texte, paratexte et métatexte du *deal* pour le seul lecteur. Or la notion de « conversation à double sens — dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique » (p. 7) constitue un pacte d'interprétation liminaire qui, du fait même de sa duplicité affichée, permet de « contourner » tout reproche : l'interlocuteur ne peut se dire trahi et escroqué, puisque la parole ne se sera jamais présentée comme franche. Se pose ainsi au lecteur, double à venir du Client, un paradoxe esthétique central : « quel plaisir tirez-vous du risque d'être abusé ? » (p. 40). Précisons : quel plaisir tire le lecteur de s'abuser lui-même, désirant comprendre ce que le métatexte dit et ne dit pas ?

---

<sup>29</sup> « ce que vous pouvez désirer [...] qu'on contemple comme un petit secret qui ne demande qu'à être percé et qu'on prend son temps avant de percer ; comme un cadeau que l'on reçoit emballé et dont on prend son temps à tirer la ficelle » (p. 10) ; « Si vous voulez savoir ce qui a été dès le début inscrit sur votre facture [...] je vous dirai que c'est l'attente, et la patience, et l'article que le vendeur fait au client » (p. 54-55).

<sup>30</sup> « J'ai d'abord cru que c'était bien au-dessus de ma petite tête, et puis la petite tête a éprouvé un réel plaisir à lire et à comprendre ce qu'elle pouvait comprendre, et j'en ai tiré de la vanité ; je me suis trouvé provisoirement lecteur intelligent, ce qui est peut-être, à la fin, la justification d'un essai » (à François, 14 novembre 1985, *Lettres, op. cit.*, p. 498). Koltès semble dessiner une dialectique entre trois affects, comme malgré lui dans la mesure où le troisième terme pourrait presque être synonyme du second : humilité de « petite tête », « vanité », « provisoirement lecteur intelligent ».

<sup>31</sup> *Le Temps retrouvé, op. cit.*, p. 489-490.



Comme l'affirme Christophe Bident dans ce qu'on serait enclin à nommer la charge passionnée de *Généalogies*, la tentative de résolution serait à chercher dans l'humour<sup>32</sup>, en tout cas dans une certaine forme de comique. À l'occasion de la mise en scène de *Retour au désert* en 1988, Koltès met ainsi en avant le projet d'une ironie généralisée à la façon de Flaubert romancier : « On verra bien si c'est possible au théâtre »<sup>33</sup>. Or l'expression « On verra bien » n'est pas à comprendre comme l'épreuve d'un premier pari, mais comme celui d'une ultime tentative pour surmonter un malentendu jusque-là réhibitoire : « Avant, il me semblait évident que j'étais ironique, mais on ne le voyait pas, cela devenait pénible »<sup>34</sup>. Toutefois, à se dire plus ouvertement ironique, l'auteur se condamne à l'être moins. Le malentendu, l'*agôn* ne fait que se transformer.

Aussi, en un ultime combat, cette fois-ci contre lui-même, le lecteur de la *Solitude* doit se disposer à rire ou à sourire, à ne pas lire comme didactiques mais dialogiques certaines répliques, à ne pas se laisser rebuter par la vulgarité agressive et facile propre à certaines images majeures du métatexte. Le lecteur pudibond se fait ainsi le double de la mère réelle de Koltès<sup>35</sup>. Aussi, en un geste autobiographique masqué, le dramaturge introduit-il face au Dealer-auteur la figure de la lectrice maternelle, qui présente l'intérêt d'être une figure certes réticente, mais naturellement bienveillante (p. 37). Grâce à une douce ironie, l'auteur prédispose ainsi le lecteur à désarmer sa pudicité sourcilieuse par le fait de tenir à distance le travers partagé avec son double inscrit dans la pièce, pour ne conserver que la bienveillance.

Le véritable combat et la vraie valeur de la pièce résident peut-être là : sur le commerce des lettres, Koltès écrirait sans concession un dialogue querelleur, amer, aux pulsions recuites, à l'orgueil blessé, et, malgré cela, comme la beauté serait un absolu, il travaillerait à tenir *in extremis* le pari que le lecteur sourie et approuve, rie mais admire le lyrisme, pour se laisser finalement emporter.

\*\*\*

Certes, à lire de façon métatextuelle systématique *Dans la solitude des champs de coton*, on se sera exposé à l'accusation d'avoir forcé, trahi, escroqué le texte. Mais quand l'évidence se sera-t-elle muée en affabulation ? Une « facture » n'est-elle pas décompte pécuniaire et style, l'« article » un texte, l'« abeille dans un champ de fleurs » une image antique de l'écrivain faisant le miel de sa culture, la « vache » un appel à la *ruminatio*, « ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes » ne sont-ils pas des acteurs d'une comédie élisabéthaine, ce qui, en une espèce d'intertexte koltésien par anticipation, prépare le renoncement au modèle de la tragédie classique, au profit du modèle shakespearien dans le discours d'escorte<sup>36</sup> ? Cependant, la « pièce » à « céder » n'est-elle que « pièce de vêtement », et le « papier gras » un détrit, non l'allusion à une littérature en apparence vulgaire (p. 22 et 37) ? Mais justement, nous semble-t-il, face au coton de la difficulté comme des facilités de l'œuvre, c'est cette fortitude entre forfanterie et forfaiture, cette lecture de combat qu'entend susciter le texte, sans peur mais au risque de mille reproches : une lecture frontale, qui rêverait de ne pas transiger, rigoureuse, cohérente, sévère, querelleuse même, mais aussi, ce faisant, partielle, partielle, injuste envers ce qui n'est peut-être qu'une machine herméneutique qui tourne à plein parce qu'elle tourne à vide, tant qu'elle n'est pas représentation. Une lecture injuste et coquette et orgueilleuse, forcément orgueilleuse.

---

<sup>32</sup> Bernard-Marie Koltès. *Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 96.

<sup>33</sup> *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>35</sup> Voir la lettre à sa mère du 5 juillet 1977 (*Lettres*, *op. cit.*, p. 298-301).

<sup>36</sup> Relire les pages 54-55, 22 et 32 de la *Solitude*. La palinodie sur le classicisme est frappante après la traduction du *Conte d'hiver* par Koltès (voir *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 57 et 90).

Ainsi avons-nous creusé une différence troublante, fondamentale et peu surmontable entre lire et voir le soliloque dialogué de la *Solitude*<sup>37</sup>. Le spectateur bien disposé se laisse prendre par cette dramaturgie<sup>38</sup>. Le spectateur idéal épouse doublement la dilection d'une dilution eurhythmique : par le mouvement ample d'un échange didactique, trop complexe et tissé de vérités paradoxales pour ne pas sembler autre chose que le chant lyrique, sublime et clochardisé d'une orgueilleuse éloquence, pour ainsi dire démonétisée ; par la somptuosité sensuelle, à l'inverse, des dépouillements qu'orchestre la scénographie généreuse d'un espace neutre, indéfini et non prévu à cet usage (p. 7). Mais, pour sa part, le lecteur lit, relit, se reprend à son rythme, en souffrant, à nu, apostrophé dans un face-à-face analytique avec une prose à la fois vulgaire, obscène, complaisante, côtoyant parfois la boursoufflure pour mieux espérer faire rire, mais aussi honnête, explicative, sensible, complexe, subtile, cadencée en réminiscences sublimes de *l'instrument héréditaire*, nostalgique d'une antique éloquence : pour ainsi dire, « grandiloquée »<sup>39</sup>. Le spectateur contemple le miracle de l'incarnation, voit des inconnus qui se frôlent, se dressent, s'affaissent et se consomment artistement en de néo-classiques oraisons jaculatoires, comminations et « mystères » distendus sous d'habiles lumières en une lutte qui peut se danser<sup>40</sup>, cependant que le lecteur se koltine un dialogue agonistique qui refuse qu'on le consume et souffre de tout éclairage, à quoi, pourtant, il sait ne s'exposer que trop.

Le fond du sac, on l'entraperçoit : l'auteur est un nègre, condamné à se prostituer au public<sup>41</sup> ou à besogner dans des *chants* de coton, le lecteur est un homme, un chien, au mieux « une petite vierge élevée pour être putain » (p. 11), et, dans l'incandescence d'une parade verbale incidente, qui suspend deux irréfragables, deux irrémissibles solitudes, il ne saurait finalement être question que de combat, de domination et de soumission. Mais rendons grâce à Koltès de voiler à demi ce sous-texte que nous ne saurions voir trop exactement, dussions-nous le payer du prix d'une conception avilie du commerce des lettres, que, dans l'espoir un peu fou qu'on en rie aux larmes, il lance en une apostrophe dégrisante de moraliste à nous autres, les prosélytes par profession d'une polysémie protéiforme, rêvée en mystères et rédemption des Humanités pour ne pas avoir à l'envisager comme « moyen subtil de combat », comme fantasme de domination et angoisse de la soumission : « vous vous tournez dans tous les sens pour faire croire que votre cul n'existe pas. Mais vous aurez beau faire, on vous le mordra quand même » (p. 56). Quelle larme ?

Emmanuel PESTOURIE  
Lycée Dumont d'Urville, Toulon

<sup>37</sup> Pour une conclusion opposée en apparence sur le rapport entre lire et voir la pièce, on pourra se reporter à la fin de l'analyse que mène Éric Eigemann sur la notion de « chiasme discursif », comme forme rhétorique et herméneutique, mais aussi scénique (« Pour une rhétorique de Koltès », in *Relire Koltès*, *op. cit.*, p. 120-121).

<sup>38</sup> « [...] comme si l'esthétique koltésienne jouait à créer les conditions d'une perte des conditions interprétatives et analytiques pour faire le pont directement entre le surplomb objectif de la description pragmatique et l'implication empathique du sujet percevant » (Christophe Triau, « "La torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction". Fiction, impression, perception dans le théâtre de Koltès », in Christophe Bident, Christophe Triau, Arnaud Maïsetti et Yannick Butel, eds., *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 270 ; c'est nous qui soulignons).

<sup>39</sup> C. Bident, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>40</sup> Le *Fiat lux* qui fait advenir la pièce n'est pas de Koltès mais de Chéreau, ainsi que celui-là l'avoue en 1988 à Véronique Hotte : « Au théâtre, la lumière est vitale, et j'aime le travail de Patrice, justement parce qu'il y attache beaucoup d'importance » (*Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 129). La méfiance jalouse envers les ressources de la représentation peut aussi s'enraciner dans la sensibilité de Koltès au silence, capable selon lui, par l'expressivité des corps désirants, d'une « infinie variété de combinaisons de sens » (voir la lettre à Hubert Gignoux du 11 février 1978, *Lettres*, *op. cit.*, p. 313). Enfin, l'oubli de la capoeira comme éventuel modèle de l'*agon* théâtral, et ce au bénéfice du spectacle impossible de la boxe dans le discours d'escorte, nous paraît relever de la même défiance, alors que cette danse d'esclaves constitue une découverte récente et enthousiasmante (voir la lettre à François du 22 décembre 1985, *Lettres*, *op. cit.*, p. 501). Le pugilat verbal est de Koltès, la *performance* dansante serait du metteur en scène comme des acteurs. Du moins le paratexte et le métatexte tiennent-ils le lecteur.

<sup>41</sup> « J'écris une pièce et irai, quand je l'aurai terminée, faire la putain à Paris pour la vendre » (lettre à Nicole du 7 janvier 1974, *Lettres*, *op. cit.*, p. 206).

## « SI VOUS MARCHEZ DEHORS... »

« Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir. » Les premiers mots de *Dans la solitude des champs de coton* placent l'ensemble de la pièce sous le signe de l'hypothétique de façon complexe. Le « si » initial est tout autant la condition qui autorise une certaine relation entre le Client et le Dealer qu'une simple supposition n'obéissant qu'au plaisir de s'inventer des histoires. Il est ainsi le pivot sur lequel repose toutes les paroles qui suivront. Étrange commencement qui semble offrir dans son énonciation même les outils pour être déconstruit, piège tendu vers le Client d'une hypothèse mal ficelée et trop abrupte qu'il s'agirait d'invalider. Et c'est bien ce à quoi procède ce dernier : « je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court ». L'hypothèse met ainsi en place une dynamique duelle qui provoque une réponse de la part de l'autre : elle est ce qui appelle le langage à se poursuivre, ce qui ouvre un espace pour la prise de parole. Espace contenu dans ce « vous » initial et anonyme, telle l'invocation d'un locuteur encore absent et dont le Client n'est que l'écho rendu visible et tactile, pur fantasme d'un besoin de fiction, chimère d'un jeu de rôle inventé par et dans le langage. Puisque, selon les mots du Dealer, « on ne s'affronte pas directement à trop d'étrangeté » (p. 48), il s'agit de fonder une langue commune qui autoriserait la rencontre : une langue virtuelle.

### 1. Courber la ligne droite de l'écriture

« *Si je lâchais la bride, [...] mes mots me désarçonneraient et me jetteraient vers l'horizon* ». — *Dans la solitude des champs de coton* se construit autour d'une ossature que l'on pourrait dire hypothético-déductive : le texte avance d'hypothèse en hypothèse, de réfutation en justification, de sorte que chaque parole semble conditionnée par celle qui la précède. Chacune des répliques s'appuie sur celle qui lui est antérieure, que ce soit pour la confirmer, l'invalider ou bien la modifier, selon une logique démonstrative proche de la méthode des sciences expérimentales<sup>1</sup>.

Ainsi de la première réplique du Dealer qui énonce une hypothèse complexe : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir ». Au niveau logique, on peut distinguer :

- A) un jugement hypothétique constitué
  - A1) d'une assertion descriptive (« vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu ») et
  - A2) d'une hypothèse, ou plutôt d'une conjecture<sup>2</sup>, servant d'explication au fait asserté (« vous désirez quelque chose que vous n'avez pas »)
- B) un jugement catégorique ou deuxième assertion (« cette chose, moi, je peux vous la fournir »).

Au niveau pragmatique cependant, la logique de la phrase est tout à fait différente en ce qu'elle repose sur trois hypothèses :

---

<sup>1</sup> Une démarche de type structuraliste pourrait ainsi opérer un découpage du texte pour y distinguer ce qui tient du raisonnement par l'absurde, du syllogisme ou de la démonstration par récurrence.

<sup>2</sup> Yannick Butel, dans son article « Koltès, capitalisme et dramaturgie : “la botte, le papier gras et les maîtres chanteurs”, suivi de “une césure linguistique”... » montre bien qu'il s'agit d'une conjecture au sens mathématique du terme, c'est-à-dire « une assertion qui a été proposée comme vraie, mais que personne n'a encore pu ni démontrer ni réfuter », in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau, Arnaud Maïsetti, éd., *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Berne, Peter Lang, 2010.

- 1) une hypothèse explicite : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas » ;
- 2) une hypothèse implicite : *vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, vous cherchez à ce qu'on vous la fournisse*, cette hypothèse est elle-même triple car elle suppose à la fois que désirer quelque chose est identique à désirer une chose, que le désir qui porte sur une chose amène à un effort pour se la procurer et enfin que cette chose désirée peut être procurée par un autre ;
- 3) une hypothèse dissimulée car présentée comme une assertion : « cette chose, moi, je peux vous la fournir ».

Le Dealer s'efforce ensuite de justifier les hypothèses 1 et 3 : « car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous [...] c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi », justification redoublée : « c'est que j'ai moi-même désiré [...] voilà pourquoi je sais, que ce que vous me demanderez je l'ai déjà ». Justifications qui tiennent davantage de la forme que d'une véritable avancée logique. C'est l'accumulation des connecteurs logiques (« car », « c'est que », « c'est pourquoi », « voilà pourquoi », « puisqu'il ») qui place la parole dans une exigence de logique, apparente du moins. On remarquera que c'est la deuxième hypothèse, celle portant sur le désir, qui n'est jamais remise en cause ni justifiée, alors qu'il s'agit sans doute de ce qu'il y a de plus hypothétique : qu'un désir puisse être comblé 3.

La réponse du Client prend appui sur cette structure hypothétique en la réfutant : « Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure ; je marche, tout court, allant d'un point à un autre [...] ; je ne connais aucun crépuscule ni aucune sorte de désirs » : réfutation de l'assertion logique A et de l'hypothèse 1, mais qui, loin d'invalider entièrement les deux propositions, ne fait que les modifier. Réfutation qui se fait justification à force d'hypothèses nouvelles (« il aurait fallu que l'obscurité fût plus épaisse encore [...] alors j'aurais, peut-être, pu me tromper [...] »), et qui se redouble (tout comme la justification du Dealer était redoublée) : « s'il était quelque désir dont je puisse me souvenir ici, [...] ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas ». Si le Client dévoile ici l'hypothèse 3, il le fait sur un mode conditionnel, de sorte qu'à nouveau il n'y a pas invalidation complète mais seulement correction. Font suite à ces réfutations partielles des conséquences : « il va bien falloir que vous fassiez un écart pour que je n'en aie pas à faire, que vous démenagiez de l'axe que je suivais, que vous vous annuliez ». C'est ainsi la nécessité d'une cohérence logique qui dicte l'échange entre les deux protagonistes, qui provoque le discours aussi bien qu'il y met un terme.

La logique hypothético-déductive, comme on le voit dans cette dernière réplique du Client, soutient non seulement l'avancée des discours, mais aussi celle des corps des protagonistes et de leurs relations. C'est que la déduction, par sa nature même, implique toujours déjà un mouvement : énonciation de la condition, puis de sa conséquence logique ; elle est ce qui autorise une parole, au sens où elle exerce une autorité sur celle-ci. En ce sens, l'hypothèse comme condition nie toute liberté : elle *conditionne* une parole dont l'énonciateur, dès lors, n'est que le rapporteur et non l'auteur, elle est ce qui permet de « tenir [la] langue comme un étalon par la bride » (p. 21) : ce qui l'encadre, la corrige. Et peut-être est-ce là l'enjeu de l'échange entre le Dealer et le Client : lequel d'entre eux saura le mieux user des artifices de la logique pour s'affirmer comme l'auteur du langage, comme celui qui en tient la bride et peut le contrôler. Le Dealer est ainsi celui qui contrôle la parole dans la première partie du texte, tandis que le Client ne fait que réagir en reprenant la structure hypothétique proposée par le Dealer. Ce n'est qu'à partir du moment où le Client parvient, peu à peu, à s'appropriier la structure de l'hypothèse qu'il y aura non pas inversion des rapports d'autorité mais équilibre.

Si la structure hypothético-déductive constitue ainsi un cadre commun pour les discours du Dealer et du Client, reste que ce cadre leur est étranger, distant, et qu'il ne peut dès lors provoquer une rencontre sinon entre des éléments de langage dépourvus de toute trace de subjectivité. Une telle fixité de la construction logique du discours crée bien un écart entre le locuteur et l'énoncé dans la mesure où c'est la forme qui entraîne et détermine le discours et non

---

3 Je tiens à remercier Séraphin Faure-Brac, professeur de philosophie, à qui je dois le fond de cette analyse de la première phrase du Dealer.

plus l'inverse ; le « pur vernis » de la langue dont parle Christophe Bident<sup>4</sup> fige cette dernière en un matériau que les protagonistes peinent à modeler et que seul l'humour peut ébrécher. La langue apparaît ainsi comme un « étalon tenu par la bride » de sa structure logique ou grammaticale immanente, structure qui éloigne le sujet de son propre discours. Beckett, dans des questionnements proches de ceux de Koltès, parle ainsi du sujet de l'énonciation comme d'une « une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage [...] »<sup>5</sup> : c'est de cette cage qu'il est question dans la structure hypothético-déductive de *Dans la solitude des champs de coton*.

**Excès et humour.** — Cependant, la cage ne tient pas : si l'écriture de Koltès suit dans la *Solitude* une ossature logico-déductive, il ne s'agit là que d'une forme à l'intérieur de laquelle le langage ne cesse de faire des écarts, notamment parce que l'hypothèse est tantôt considérée comme simplement déductive et tantôt comme causale. De sorte que le lien entre les éléments introduits par la structure hypothétique est tantôt arbitraire et sujet à des variations (simple supposition ou éventualité), tantôt nécessaire et absolu (condition et cause). La relativité du monde dans lequel évoluent les deux protagonistes provient ainsi de la confusion entre ces deux types d'hypothèses : ce qui n'est que supposition est considéré comme condition. La condition perd son caractère universel dans la mesure où elle est en vérité radicalisation d'une croyance individuelle, d'une supposition devenue causale. Ainsi des deux conceptions de la nature du monde : une terre « posée en équilibre sur la corne d'un taureau et maintenue dans cette position par la main de la providence » (p. 37) selon le Dealer, et posé « sur le dos de trois baleines » (p. 46) selon le Client. C'est dire aussi bien que l'hypothèse *crée* du monde, elle est prise à la lettre comme soubassement ou architecture du monde de sorte que ce dernier devient essentiellement relatif<sup>6</sup>. Le dialogue entre le Dealer et le Client se poursuit précisément parce qu'il y a écart, confusion entre condition et cause : la structure hypothético-déductive entraîne l'écriture dans son propre mouvement de production continue de langage.

De plus, si l'on observe de près le raisonnement logique mis en œuvre tout au long de l'échange entre le Dealer et le Client, force est de constater que celui-ci opère des sauts illogiques, utilise pour justifier son avancée des hypothèses non vérifiées et arbitraires, sauts qui deviennent d'autant plus importants que le texte avance. Ainsi de la justification de l'existence d'un désir chez le Client par le Dealer (vous avez un désir parce que j'ai un désir), ou, quelques répliques plus loin, de la justification selon le Client de la présence du Dealer : « si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper » (p. 24). Certains arguments sont parfois, comme le remarque Patrice Chéreau, « abandonnés : le Client dit qu'il n'a pas regardé le Dealer, puis admet qu'il l'a regardé, enfin espère que le Dealer l'a bien regardé. À la fin de la pièce, les personnages sont plus proches de leur propre sincérité, de leur propre logique. D'ailleurs les premières répliques sont plus tortueuses et les dernières beaucoup moins »<sup>7</sup>.

L'avancée du dialogue, en ce qu'elle manifeste l'instabilité des deux « types » de condition, vise ainsi à épuiser la structure hypothético-déductive dont elle était issue : les deux protagonistes mènent à son paroxysme un tel raisonnement, accumulant des hypothèses qui obligent le langage à prendre des détours de plus en plus complexes, entre l'irréel du présent, l'irréel du passé, le potentiel suivi de l'indicatif imparfait ou présent, d'un subjonctif, etc. Certains passages prennent l'aspect d'exemples de grammaire ou de conjugaison dignes d'un manuel de langue française. Koltès lui-même témoigne des difficultés rencontrées lors de la rédaction de *Dans la solitude des*

---

<sup>4</sup> « Koltès développe aussi la manie rhétorique du leitmotiv, de l'inversion, de toutes les structures répétitives et cycliques possibles. [...] Il produit ainsi des effets de surévaluation du langage, de pur vernis » (C. Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 86).

<sup>5</sup> « je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper, se rencontrant pour dire, se fuyant pour dire, que je les suis tous, ceux qui s'unissent, ceux qui se quittent, ceux qui s'ignorent, et pas autre chose, si, tout autre chose, que je suis tout autre chose, une chose muette, dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute, et que j'entends, et que je cherche, comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage[...] » (Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 166).

<sup>6</sup> On peut lire à cet égard le très bel article de C. Triau, dans ce volume, sur la relativité de *Dans la solitude des champs de coton*.

<sup>7</sup> « Car des désirs, j'en avais », entretien de Patrice Chéreau et Claude Stratz avec Anne-Françoise Benhamou, Programme de la mise en scène de Patrice Chéreau, Odéon/Théâtre de l'Europe, 1995.

*champs de coton*, en particulier sur la question de la concordance des temps, comme en témoigne une lettre adressée à François Regnault dans laquelle il lui demande des conseils :

j'ai d'abord torturé Grévisse, sans qu'il n'avoue rien [...] toutes les terminaisons de verbes m'ont été successivement proposées. Au point que petit à petit, je me suis mis à douter non seulement de la terminaison, mais du verbe entier, puis du sujet du verbe, puis de la phrase, puis des phrases qui l'entourent avec un silence complice, puis des champs, du coton et de la solitude. [...]

a) Compléter selon les pointillés :

C'est pourquoi sans vous connaître je vous ai, dès le premier mot, traité correctement, dès le premier pas que j'ai fait vers vous, un pas correct, humble et respectueux, sans savoir si quoi que ce soit chez vous mérit... le respect, sans rien connaître de vous qui puisse me faire savoir si la comparaison de nos deux états autoris... que je fusse humble et vous arrogant.

b) « quoi que ce soit » et « fusse » sont-ils corrects ?<sup>8</sup>

S'il faut ici nuancer la détresse grammaticale dans laquelle Koltès a pu se trouver, il n'en reste pas moins que cela trahit un procédé à l'œuvre dans son écriture : la structure hypothético-déductive est poussée à l'excès jusqu'à mettre en doute la connaissance de la langue elle-même, selon un mouvement d'aliénation. Il y a donc bien mise en échec de la structure figée du langage, mais loin de provoquer une appropriation du langage par le sujet, c'est d'une étrangéification d'autant plus grande qu'il s'agit ici : la langue elle-même devient étrangeante. Reste donc à trouver une autre façon de courber le langage vers soi : par l'humour.

Si l'on observe de plus près la dynamique des répliques, on constate qu'autant le Dealer que le Client répondent toujours légèrement « à côté »<sup>9</sup>, ne réfutant qu'une partie de l'hypothèse proposée ou en la tronquant volontairement : « vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu » (p. 9) devient dans la bouche du Client « je marche tout court » (p. 13). Ces détournements sont autant de marques d'humour, de jeux de mots qui contrecarrent le sérieux apparent du raisonnement hypothético-déductif. Jeu d'homophonies (« si vous donniez un nom/je saurais dire non », p. 26-27), de figures littéraires (« j'aurais pu vous prendre par le col de la chemise, par surprise », p. 22), ou encore jeu sur les pronoms comme formes vides :

Parle-t-on à une tuile qui tombe du toit et va vous fracasser le crâne ? On est une abeille qui s'est posée sur la mauvaise fleur, on est le museau d'une vache qui a voulu brouter de l'autre côté de la clôture électrique ; on se tait ou l'on fuit, on regrette, on attend, on fait ce que l'on peut, motifs insensés, illégalité, ténèbres (p. 24-25).

L'humour opère ainsi un écart dans le langage, il fait se courber la ligne droite du raisonnement déductif et, de même que le regard vient courber la ligne de la trajectoire du Client, rend possible une rencontre à l'endroit de cette inclinaison du langage. Chacun cherche à corriger l'autre, mais, plutôt que d'une *cor*-rection, c'est d'une *di*-rection qu'il s'agit : indication d'un mouvement plutôt qu'immobilisation en une forme juste et définitive. La structure logico-déductive est donc aussi bien ce qui détient la langue que ce qui la met en mouvement, ce qui la fait sortir du cadre qu'elle lui imposait, de façon à rendre possible la rencontre (que cette dernière ait effectivement lieu ou non). Elle est ce qui *met en jeu* le langage. C'est dire aussi bien qu'il y a mise en mouvement du langage, mouvement qui peut aussi bien être éloignement que rapprochement, de sorte que l'on pourrait voir ici une première étape vers une appropriation subjective du langage, vers une *mise en je* du langage.

## 2. Et si...

**Jeux d'enfants.** — Dans *La Formation de l'acteur*, Constantin Stanislavski insiste sur la nécessité pour l'acteur d'entraîner son imagination, tel un muscle que l'on exerce, et ce notamment grâce à l'imagination de situations diverses que l'on provoque par les conjonctions

---

<sup>8</sup> Lettre à François Regnault du 16 février 1986, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 504-505.

<sup>9</sup> Koltès, dans un entretien, disait ainsi que selon lui, « un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade », « Comment porter sa condamnation », entretien avec Hervé Guibert, *Le Monde*, 17 février 1983, repris dans *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, rééd. coll. « Double », 2010, p. 23.

« et si.. », selon le modèle du jeu enfantin. La construction hypothético-déductive, et c'est là son ambiguïté et sa richesse, tient donc autant d'un encadrement du langage que d'un débordement vers l'imaginaire. La surenchère des hypothèses produit un effet global de déréalisation visant à confondre réalité et imagination, qui ne sont plus que des modes spécifiques au sein d'un même règne du possible.

*Dans la solitude des champs de coton* pourrait ainsi se lire comme un jeu de rôle créé pour le plaisir de jouer avec le langage, de *se jouer du langage*. Ainsi des passages au discours indirect où l'un des deux protagonistes invente un dialogue, faisant les questions et les réponses pour faire avancer le jeu selon ses exigences : « Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que sans doute vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher, sans doute est-ce parce qu'en fin de compte vous n'avez point dévié [...] » (p. 17-18). La forme de l'hypothèse serait ainsi la règle au fondement du jeu, règle qu'« il faut suivre [...] sans savoir pourquoi » (p. 39), ne serait-ce que parce qu'elle est ce qui rend possible le jeu. En ce sens, l'hypothèse est à nouveau éloignement du sujet, puisque la reconnaissance d'une règle implique toujours déjà une distance vis-à-vis du jeu. Toutefois, le dialogue entre le Dealer et le Client va peu à peu épuiser cette règle, épuiser le ludique, de sorte qu'à la toute fin du texte, la règle aura disparu : « Il n'y a pas de règle ; il n'y a que des moyens ; il n'y a que des armes » (p. 60). Cette disparition de la règle, loin de favoriser un rapprochement, ne fait que marquer une rupture définitive, non seulement entre les deux protagonistes, mais entre chacun d'entre eux et le langage.

Si la forme ludique n'est ainsi pas suffisante, reste qu'elle fait signe vers un rapport plus profond à l'enfance tout au long du texte. Enfantillages lorsque, pour provoquer le Client, le Dealer lui reprend des expressions comme « et si — par hypothèse » (p. 44) et les répète à l'excès ; radicalité puérile dans la victimisation du Client : « si vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper » (p. 44) ; lourdeur de certaines répétitions ou formules qui rappellent l'obstination des « pourquoi » des enfants ; idéalisation de la sagesse maternelle en dépit de la logique personnelle, naïve, ainsi qu'en témoigne le Dealer :

j'aurais toujours pensé qu'il fallait céder au frileux la pièce de vêtement correspondant à l'endroit où il a froid, au risque de se retrouver nu, du haut en bas et peut-être même un peu au-delà ; mais ma mère, qui n'était point avare mais pourvue du sens des convenances, m'a dit que s'il était louable de donner sa chemise ou sa veste ou n'importe quoi qui couvre le haut du corps, il faut toujours longuement hésiter à donner ses chaussures, et qu'il n'est en aucun cas convenable de céder son pantalon (p. 37).

L'imaginaire sollicité tout au long de la *Solitude* évoque lui-même l'enfance, que ce soit au travers de jeux de rôles (les bandits, les indiens, les brutes face aux demoiselles, le marchand et l'acheteur, etc.), ou de terreurs enfantines, en particulier pour le Client dont la peur est semblable à « celle d'un enfant pour une taloche possible de son père » (p. 21), ou, plus loin, à celle d'« un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint » (p. 34).

Ce qui est visé dans cette enfance, c'est sans nul doute le plaisir du jeu et de l'imagination libérée de toute contrainte du réel, avant ce « moment où l'enfant aperçoit les barreaux de sa première prison » (p. 36). Plaisir qu'assumait parfaitement Koltès qui prétendait vouloir avant tout « raconter de mieux en mieux des histoires »<sup>10</sup>. Mais l'enfance est aussi ce qui précède l'acquisition du langage, une période au fondement de la construction du sujet en tant que tel, de sorte qu'il s'agirait, par ces jeux enfantins, de retrouver quelque chose du sujet derrière le langage. Il s'agit à nouveau de courber, de contourner le langage mais pour en observer ici l'envers, détournement qui pour Koltès est propre à l'écriture théâtrale avec laquelle « on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire *derrière les mots* »<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Entretien avec Colette Godard traitant de l'écriture de *Dans la solitude des champs de coton*, *Le Soir*, 19 février 1987, repris dans *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 67.

<sup>11</sup> Entretien avec Jean-Pierre Han, *Europe*, 1<sup>er</sup> trimestre 1983, repris dans *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 13-14.

**Chimères et jeux d'échos.** — Puisqu'il s'agit pour l'écriture de Koltès de désigner un autre lieu qu'elle-même, de tordre son *endroit*, on comprend l'importance du travestissement et des jeux de rôles. La multiplication de ces changements d'identité vise à rendre possible la reconnaissance du familier, à provoquer une ressemblance dans le travestissement. Ainsi du Dealer qui cherche à retrouver du familier dans la personne du Client, quitte à réécrire l'histoire de ce dernier : « afin de pouvoir vous approcher, j'ai supposé que vous êtes bien sorti d'une mère vous aussi comme moi, supposé que votre mère vous fit des frères comme à moi, en nombre incalculable comme une crise de hoquet après un grand repas » (p. 47).

Chacun serait dès lors la chimère inventée par l'autre pour se tenir compagnie<sup>12</sup> et pour rendre le jeu plus stimulant. Ainsi des dialogues imaginaires mis en évidence par l'emploi d'une forme de discours indirect libre (ou discours direct libre, dans la terminologie de Laurence Rosier) :

Et que l'on vienne me dire : mettons qu'on ait un désir, qu'on l'avoue, et que vous n'avez rien pour le satisfaire ? je dirai : j'ai ce qu'il faut pour le satisfaire ; si l'on me dit : imaginez pourtant que vous ne l'avez pas ? — même en imaginant, je l'ai toujours. Et qu'on me dise : mettons qu'en fin de compte ce désir soit tel qu'absolument vous ne vouliez même pas avoir l'idée de ce qu'il faut pour le satisfaire ? Eh bien, même en ne le voulant pas, malgré cela, j'ai ce qu'il faut, quand même (p. 28).

Le Client et le Dealer ne cessent d'emprunter le discours de l'autre, de le reprendre en écho, selon la forme d'une fugue qui ferait varier des motifs. Ainsi des « hommes et des animaux » et de leurs « rapports sauvages » ; de la lumière en haut d'un immeuble ou dans le ciel, électrique ou naturelle, et de l'obscurité ; de la pesanteur et des questions de plans géométriques ; de la justice et de l'injustice ; de la violence des coups ; de l'illicite ; de la peur d'un enfant ; du désir ; des différentes façons qu'il y a de dire non, oui ou d'appeler à l'aide ; de la petite fiancée ; du piétinement du désir ou d'un papier gras ; etc. Les discours des deux protagonistes sont ainsi parsemés de répétitions écholaliques qui viennent contredire leur différence supposée, comme si l'écho était ce qui pouvait les rapprocher, ce qui pouvait autoriser une rencontre. Car il s'agit non seulement de s'inventer des chimères avec qui dialoguer, mais encore faut-il apprendre à ces dernières un même langage. On remarquera ici que l'écholalie et la structure hypothétique ont ceci en commun qu'elles se fondent toutes deux sur un présupposé, qu'elles instaurent, par leur existence même, une condition de possibilité *a priori*. En ce sens, l'écholalie est la réplique enfantine à la structure hypothético-déductive du langage adulte : comme dans l'hypothèse, l'écholalie appelle à son fondement une condition qui peut seulement être supposée mais jamais elle-même justifiée — c'est la première parole, le premier mot dont tout le discours n'est que le ressassement manqué.

Plus encore que cette reprise au niveau enfantin de la conditionnalité de tout discours, ce que met en évidence la structure écholalique, c'est bien qu'il y a de l'altérité au creux même de la répétition, ou, pour reprendre l'expression de Claire Nouvet, que « dans l'écho, l'autre s'avance »<sup>13</sup>. Plutôt que de construire un langage commun, dans lequel le Client et le Dealer pourraient se reconnaître, l'écholalie de leur discours ne fait qu'accentuer le gouffre qui les sépare, c'est-à-dire l'aliénation qui opère dans toute prise de parole. Et c'est en ce sens qu'il faut comprendre l'obstination avec laquelle Koltès désigne *Dans la solitude des champs de coton* comme un véritable dialogue : le sujet est toujours déjà étranger à lui-même, de sorte que le monologue n'est jamais possible. Que l'un des deux protagonistes ne soit qu'une chimère née de l'imagination de l'autre n'y change rien, tout est toujours déjà scindé par l'altérité, toute parole est toujours déjà dialogue.

**« Soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros ».** — Face à l'échec de la courbure du langage, du jeu et de l'écho, l'écriture koltésienne s'achemine, en un dernier effort, vers une

---

<sup>12</sup> En ce sens, on pourrait lire *Dans la solitude des champs de coton* comme le dialogue n'ayant jamais existé entre le protagoniste beckettien de *Compagnie* et Pim, chimère issue de sa solitude et de son besoin de parler.

<sup>13</sup> Claire Nouvet, *Enfances Narcisse*, Paris, Galilée, 2009. À partir de Maurice Blanchot et de Jacques Lacan, C. Nouvet propose une relecture du mythe de Narcisse et d'Écho pour développer une réflexion sur les rapports entre voix et construction d'une subjectivité. On peut lire à cet égard le brillant compte-rendu qu'en a fait Jérémie Majorel dans *l'Agenda de la pensée contemporaine*, n° 18, automne 2010, p. 103 sq.



neutralisation absolue du langage. Puisque l'étrangeté séparant le Client et le Dealer semble incommensurable, il s'agit à présent, toujours par l'hypothèse, de lisser, d'épuiser le langage dans un désir de suspension de sa spécificité, de faire se retrouver les deux protagonistes à partir de cette « absence de rareté qui [les] caractérise tous deux » (p. 47). La torsion du langage n'est donc ici pas tant une tentative de trouver un ailleurs qui soit différent, mais bien au contraire de témoigner d'une neutralisation, d'un anonymat de la langue. Anonymat annoncé ne serait-ce que par l'absence de noms propres, par la désignation des protagonistes par le « rôle » qu'ils ont à jouer, ainsi que par l'association d'un nom commun doté d'une majuscule — autrement dit l'universalisation d'un nom commun — à un déterminant défini — donc individualisant : le langage est animé par deux mouvements contradictoires qui s'annulent, il se neutralise. C'est bien ce que remarque justement Christophe Bident dans son analyse :

Déconstruire ainsi toute possibilité de personnage : jamais la *parole* ne pourra rejoindre le nom de celui qui la porte (elle est comme neutre : elle n'appartient ni au dealer ni au client). [...] Jouer le jeu de la langue sans jouer le jeu de la subjectivité (jouer le jeu autrement que par le jeu, pourrait-on dire théâtralement). Vider jusqu'à la reconnaissance pronominale, rendre le pronom à son instantanéité (ce n'est pas le même sujet, celui qui dit « je » et celui qui dit « moi », dans « je m'approche, moi, de vous », et la singularité, au contraire, de « cette heure » et de « ce lieu » ne changent rien à l'affaire). Adresser l'essence solitaire de la parole au tiers, au vide, à l'absence, en exposer le nœud interne, trouver une percée dans le ressassement<sup>14</sup>.

Les deux protagonistes sont ainsi pris par un désir de neutre barthésien, un désir de suspension d'eux-mêmes, on pourrait dire un désir d'épochè phénoménologique, mise entre parenthèse des sujets qui révèle ce « rien qui est entre [eux] » (p. 54). S'il y a du sujet dans la *Solitude*, c'est un sujet « en parcours, en attente, en suspension, en déplacement, hors-jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là » (p. 19), de sorte que le langage a beau se courber, il ne rencontrera que du vide et non pas une subjectivité tangible. Car il s'agit toujours d'un langage d'emprunt, un langage parmi d'autres langues possibles, de sorte qu'il n'y a rien à en espérer puisque lui-même est dépourvu de toute spécificité.

L'écriture koltésienne devient ainsi virtuelle, en un sens proche de la définition de Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image* : indication d'une présence par et dans l'absence, symptôme d'une faille dans le langage, d'un dévoilement de l'invisible dans le visible. Une forme qui échappe à toute tentative de fixation, toujours en puissance, essentiellement créatrice<sup>15</sup> et en mouvement vers un épuisement, un essoufflement qui ne prend fin que dans une ultime suspension avec la question du Client : « Alors, quelle arme ? ».

Chloé LARMET  
*Université de Picardie-Jules Verne*

---

<sup>14</sup> C. Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies, op.cit.*, p. 92.

<sup>15</sup> Henri Bergson, dans *La Pensée et le mouvant*, distingue ainsi le possible — simple fantôme du réel — du virtuel : ce dernier est considéré comme réel, de sorte que son actualisation produit toujours de la nouveauté, elle est à proprement parler créatrice.

## DU DEAL AU LIED

À Julie

La réplique centrale du Dealer qui se trouve aux pages 27-31 est l'une des plus longues de la pièce, à tel point qu'on ne sait exactement comment la qualifier : tirade, monologue, soliloque ? La déconstruction, propre à Bernard-Marie Koltès, du dialogique par le monologique produit un effet de « monologue *biaisé* » (Christophe Triau) : chaque interlocuteur paraît fantasmé par la parole de l'autre mais semble en même temps suffisamment réel pour pouvoir lui porter contradiction. Suivons cette réplique pas à pas en écoutant comment sa rhétorique argumentative et poétique se fissure peu à peu sous le silence pesant du Client et laisse sourdre un bégaiement désarmé au bord du chant.

En réponse à la demande du Client qui précède, le Dealer se justifie de ne pas étaler sa marchandise au grand jour :

C'est parce que je veux être commerçant, et non brute, mais vrai commerçant, que je ne vous dis pas ce que je possède et que je vous propose, car je ne veux pas endurer de refus, qui est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c'est une arme dont il ne dispose pas lui-même.

La phrase est rendue tortueuse par la concaténation de connecteurs logiques exprimant la causalité (« parce que » deux fois, « car ») ou l'opposition (« mais »). Le présentatif (« C'est parce que... que... ») placé en ouverture théâtralise d'emblée le discours : le Dealer argumente et montre qu'il argumente. Il dit viser une vérité qui se distinguerait d'une erreur : « je veux être commerçant, et non brute, mais vrai commerçant ».

En glissant du présent d'énonciation au présent gnominique, il produit une maxime intemporelle — trait de style qui évoque le classicisme : le « refus [...] est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c'est une arme dont il ne dispose pas lui-même »<sup>1</sup>. L'emploi littéraire de « tout » comme adjectif indéfini au singulier placé devant le nom sans article « commerçant » contribue également à la valeur de vérité générale de cette sentence.

On aboutit à un double paradoxe : un dealer soucieux de la vérité du commerce et un marchand qui ne vend rien par peur du refus des clients d'acheter. Le Dealer, pour l'instant, se dissimule presque totalement derrière une identité de commerçant. Il contient la tentation lyrique par une structure logique de la parole dont la pesanteur se fait entendre aussi au niveau sonore avec les allitérations disgracieuses en /k/. Mais on sent bien qu'il est question d'autre chose que du commerce marchand dans cette volonté de non dévoilement qui s'apparente à de la pudeur et dans cette crainte du rejet de l'autre qui peut résonner sur un plan affectif.

Le vouvoiement, incongru pour un *deal* en pleine rue déserte, dont le duo ne se départ jamais, instaure une distance qui peut certes évoquer l'assourdissement racinien des passions et leur butée d'autant plus violente quand on les sent poindre la cloison langagière censée protéger

---

<sup>1</sup> Bien avant le dénouement suspendu de la pièce (« Le Client. — Alors, quelle arme ? »), le motif des armes respectives pointe donc dès cette réplique. Par un jeu d'échos lointains, on pourrait alors traduire concrètement le final ainsi : alors, « refus » ?

de leur contact immédiat<sup>2</sup>. En une pudeur orgueilleuse et blessée, l'expression des affects reste indirecte et périphrastique. Chacun cherche à garder la face, à rendre une situation ambiguë en un minimum de termes explicites, à ne pas donner de prise à l'autre en s'exposant, tout en évitant de produire l'impression qu'on lui soit indifférent. Chacun guette le signe qui le rassurerait définitivement sur les intentions de l'autre. Se risquer à un aveu direct équivaldrait à un risque quasi mortel.

Le vouvoiement est aussi un louvoiement : une manière de tourner autour de la proie, au point d'en être fasciné, une approche indéfinie qui se substitue finalement à la prise. L'important est la contemplation des ombres que proie et chasseur dessinent sur le sol. Chacun danse avec l'ombre de son désir jusqu'à la coïncidence espérée de cette ombre avec la silhouette réelle qui devrait la projeter au sol. Poursuivons :

Ainsi moi, je n'ai jamais appris à dire non, et ne veux point l'apprendre ; mais toutes les sortes de oui, je les sais : oui attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là ; oui je l'ai, je l'aurai, je l'avais et je l'aurai pour vous. Et que l'on vienne me dire : mettons qu'on ait un désir, qu'on l'avoue, et que vous n'avez rien pour le satisfaire ? je dirai : j'ai ce qu'il faut pour le satisfaire ; et si l'on me dit : imaginez pourtant que vous ne l'avez pas ? – même en imaginant, je l'ai toujours. Et qu'on me dise : mettons qu'en fin de compte ce désir soit tel qu'absolument vous ne vouliez même pas avoir l'idée de ce qu'il faut pour le satisfaire ? Eh bien, même en ne le voulant pas, malgré cela, j'ai ce qu'il faut, quand même.

Comme au tout début de la pièce<sup>3</sup>, le Dealer élabore des conjectures, s'intéresse à un désir qui semble se présenter à lui et affirme son singulier pouvoir de le combler. Mais le couple « oui »/« non » est inédit.

Via le connecteur logique « Ainsi », le Dealer tire la conséquence de la maxime qu'il vient de développer et montre qu'il est cohérent avec lui-même (« moi, je ») : alors que les clients seraient du côté de la négation, lui, « vrai commerçant », serait du côté de l'affirmation. La majeure partie du passage est l'amplification rhétorique de cette prise de position. Le Dealer prévoit chaque hypothèse et y répond à l'avance. Il ventriloque insidieusement le Client par le biais du pronom personnel indéfini « on » (« que l'on vienne me dire »...). Il suscite par la parole autant de personnages potentiels qui l'aborderaient, dont le Client n'est peut-être qu'un supplément, entre fantasme et réalité. Il le ventriloque aussi sans doute faute que son silence ne se brise...

D'une hypothèse l'autre, si on en reste au plan de la logique argumentative, c'est de plus en plus compliqué à saisir, surtout pour un spectateur en situation d'écoute, même très attentive. Se dégage cependant l'idée que le Dealer pourra toujours satisfaire le Client quoi qu'il désire. Les obstacles difficiles à franchir le seront malgré tout. Le Dealer fera l'impossible. On passe du conscient (« mettons qu'on ait un désir, qu'on l'avoue ») au subconscient (« imaginez pourtant que vous ne l'avez pas ») puis à l'inconscient (« mettons qu'en fin de compte ce désir soit tel qu'absolument vous ne vouliez même pas avoir l'idée de ce qu'il faut pour le satisfaire »)<sup>4</sup>. L'important est qu'il n'est résolument plus question ici seulement de séduction commerciale. Le terme « désir », répété et scandé, ouvre de multiples interprétations qui iraient de la psychanalyse à la mystique : le Dealer donnera ce qu'il n'a pas au Client qui n'en veut pas — l'amour selon Lacan ; en une extase ultime, il donnera la mort dans la petite mort. Mais on peut aussi en rester au niveau d'une écoute moins flottante ou transcendante que terre à terre : le Dealer répond à sa façon aux coquets du siècle classique – la négation vieillie « ne... point » va aussi en ce sens —, ou aux allumeurs plus contemporains qui n'éprouvent de plaisir que narcissique et ne disent « non » que pour enflammer le désir de l'autre et ainsi faire flamber leur propre valeur sur le marché.

---

<sup>2</sup> Voir Leo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » (1931), *Études de style*, trad. É. Kaufholz, A. Coulon et M. Foucault, Paris, Gallimard, 1970, rééd. coll. « Tel » : « parfois, et pour quelques instants, la langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme, mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique qui se dessinait timidement dans l'esprit du lecteur. C'est que le propre de Racine n'est ni la simple formule ni le simple chant lyrique, mais l'alternance et l'imbrication de ces deux éléments » (p. 208).

<sup>3</sup> « Le Dealer. — Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir ». Sur cette phrase inaugurale, voir l'article de Chloé Larmet dans ce volume.

<sup>4</sup> La seconde topique freudienne (Moi, Ça, Surmoi) serait opérante également en partie. La triade lacanienne (Symbolique, Imaginaire, Réel) partiellement elle aussi.

Cependant, notre écoute est sensible au glissement progressif du registre argumentatif vers le registre poétique, ou plutôt à un entrelacement indiscernable de ces deux registres qui engendre l'effet troublant propre à ce passage. La parole se déploie en répétition-variation d'un même motif affirmatif. Le « oui » se mue ainsi en un « oui » de jouissance à peine voilée. L'attente s'amplifie par une gradation temporelle : « oui attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là ». Une voix adolescente et naïve perce, comme lorsqu'on effeuille une pâquerette en déclinant : « il m'aime un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, pas du tout... ». Le temps est ici moins un obstacle qu'une rime légère qu'on traverse à sa guise : « oui je l'ai, je l'aurai, je l'avais et je l'aurai pour vous ». Viennent ensuite comme des versets en rythme ternaire ouverts chaque fois par la conjonction de coordination « et » qui joue ici moins un rôle logique que musical : « Et que l'on vienne me dire... et si l'on me dit... Et qu'on me dise... ». Le « désir » imprègne le « dire ». Mais le *deal* ne se fait pas encore *lied* : la parole est toujours extrêmement réglée, la syntaxe se complique sans se disloquer, le Dealer reste maître d'un discours à forte charge séductrice<sup>5</sup>.

Mais plus un vendeur est correct, plus l'acheteur est pervers ; tout vendeur cherche à satisfaire un désir qu'il ne connaît pas encore, tandis que l'acheteur soumet toujours son désir à la satisfaction première de pouvoir refuser ce qu'on lui propose ; ainsi son désir inavoué est exalté par le refus, et il oublie son désir dans le plaisir qu'il a d'humilier le vendeur.

Le retour à la ligne avec alinéa compose en paragraphes cette réplique telle qu'elle apparaît sur la page, ce qui ne peut être anodin et fait signe vers une dimension de l'écrit qu'il serait difficile de transmettre à la scène, sauf peut-être par un silence, un blanc dans la parole. Pourquoi ce nouveau paragraphe ici ? C'est que l'intérêt passe de la position affirmative du Dealer à la position négatrice des acheteurs.

Le Dealer formule une loi algébrique (« plus..., plus... », « tout vendeur », « toujours », présent gnominique)<sup>6</sup>. Cette loi insiste sur une antithèse (« vendeur »/« acheteur », « correct »/« pervers ») accrue par des connecteurs logiques d'opposition (« mais », « tandis que »). Comme auparavant, la conséquence (« ainsi ») en est tirée : dans la partie qui est en train de se jouer sans l'être vraiment encore, le Dealer souffre de ne pas avoir le coup d'avance.

La divergence entre correction et perversion peut prendre une résonance scénique concrète si on la met en rapport avec un des *leitmotive* des répliques précédentes : la ligne droite ou la ligne courbe qu'aurait imprimée le Client à son trajet<sup>7</sup>. Le Client est-il sorti de la voie droite pour aller vers le Dealer ? L'adjectif « pervers » approfondit aussi l'ambiguïté entre l'économique (des experts médiatiques parlent ainsi des « effets pervers » de la protection sociale) et le libidinal (l'humiliation sadique de l'autre). La dégradation pointée par le Dealer du « désir » en « plaisir » est mise en relief par la rime riche ou la presque homophonie des deux termes — ce qu'un rhéteur appellerait une paronomase : le « plaisir » n'est qu'un faux semblant du « désir » que le Dealer vigilant débusque.

Mais je ne suis pas de la race des commerçants qui inversent leurs enseignes pour satisfaire le goût des clients pour la colère et l'indignation. Je ne suis pas là pour donner du plaisir, mais pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom, le traîner jusqu'à terre, lui donner une forme et un poids, avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir.

De nouveau, le Dealer se distingue en s'opposant (« mais » deux fois, négations « ne... pas » deux fois). Il se définit d'abord négativement avec fermeté pour mieux faire ressortir et déployer ensuite plus amplement sa singularité.

<sup>5</sup> Sur le chiasme sonore entre *deal* et *lied*, voir Yannick Butel, « Koltès, capitalisme et dramaturgie : “la botte, le papier gras et les maîtres chanteurs”, suivi de “une césure linguistique”... », in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maisetti, eds., *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 61-74.

<sup>6</sup> Un lacanien pourrait y être là encore sensible.

<sup>7</sup> « Le Client.— [...] J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé » (p. 13) « Le Dealer.— [...] quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu [...] » (p. 17).

La première phrase est équivoque. Nul doute que le Dealer se définisse comme faisant partie des « commerçants » et qu'il refuse d'être le faire-valoir négatif des clients. Mais inverse-t-il son enseigne lui aussi ou refuse-t-il cette particularité avec le reste ? L'inversion de l'enseigne peut s'entendre comme le signe d'un commerce interdit mais aussi sans doute d'une sexualité invertie.

Le Dealer insiste sur l'antithèse entre « plaisir » et « désir », toujours en mêlant registres argumentatif et poétique à des fins de persuasion, comme si répéter le terme « désir » était le meilleur moyen de le faire réellement advenir. Cette assurance dans la force performative de sa parole ne fait pas encore sourdre le *lied* du *deal*. Traduit trivialement, le Dealer ne propose pas au Client une vulgaire passe ni une came inoffensive. Il s'agit d'une drogue dure à fort effet de dépendance et d'une jouissance qui dépasse le simple « plaisir » en incluant son autre.

Le silence assourdissant du Client lui pèse au point de personnifier le « désir » qu'il violente par le fait même de vouloir lui donner figure. Cette « cruauté » est transcendante, essentielle, et non plus perverse, accidentelle ou accessoire. Prendre figure, s'exposer, c'est un risque en soi que le Client refuse pour l'instant. Il reste tapi dans l'ombre de son silence.

Et parce que je vois le vôtre apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent, j'attendrai qu'il coule le long de votre menton ou que vous le crachiez avant de vous tendre un mouchoir, parce que si je vous le tendais trop tôt, je sais que vous me le refuseriez, et c'est une souffrance que je ne veux point souffrir.

La pulsion érotique ne fait plus de doute ici, que ce soit en son versant visuel (« je vois », « apparaître ») ou oral (« lèvres » deux fois, « menton », « salive », « ravalent », « crachiez »), avec peut-être une demande *déplacée* de fellation, par accessoire interposé (« un mouchoir ») qui joue le rôle d'un objet transitionnel et fétichisé. Le « mouchoir » est par ailleurs un des accessoires scéniques les plus éculés qui soient. Le marivaudage n'est pas loin.

Le Dealer développe une comparaison (« comme ») entre « désir », terme abstrait, et « salive », terme concret, qui provient sans doute des locutions « faire saliver » ou « faire venir l'eau à la bouche ». Il se fait le sémiologue d'un corps fantasmé que le comédien qui joue Le Client pourra réaliser ou déconstruire.

En même temps, l'expression crue de la pulsion est contenue dans un langage corseté par des traits stylistiques qui évoquent le classicisme : « la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent » (répétition proche d'un chiasme), « une souffrance que je ne veux point souffrir » (polyptote qui joue sur l'emploi courant de « souffrance » et l'emploi soutenu de « souffrir », négation « ne... point »). De même, la concaténation argumentative se poursuit (« parce que » deux fois) ainsi que l'élaboration d'hypothèses (« si... ») et la théâtralisation du discours (présentatif « c'est... que... »).

Car ce que tout homme ou animal redoute, à cette heure où l'homme marche à la même hauteur que l'animal et où tout animal marche à la même hauteur que tout homme, ce n'est pas la souffrance, car la souffrance se mesure, et la capacité d'infliger et de tolérer la souffrance se mesure ; ce qu'il redoute par-dessus tout, c'est l'étrangeté de la souffrance, et d'être amené à endurer une souffrance qui ne lui soit pas familière.

Le Dealer répète la même stratégie langagière en y imprimant de subtiles variations. Ainsi retrouve-t-on le creusement argumentatif de la parole (« car » deux fois, « tout », négations, présent gnomique) et sa théâtralisation (présentatifs) autour de quelques mots déjà scandés (« homme », « animal ») ou nouvellement introduits (« souffrance »). Renforcée par le chiasme entre « homme » et « animal » et le parallélisme syntaxique (« ce que tout homme ou animal redoute... ce n'est pas... ; ce qu'il redoute... c'est... »), la phrase prend l'allure d'une ritournelle.

Le Dealer attire l'attention du Client vers ce qui serait un point de fuite de l'échange marchand, un immesurable, non sans connotation tragique : moins la « souffrance », finalement, qu'une altérité de l'autre impossible à ramener à soi.

Nous frappe sa capacité à ne pas se laisser impressionner, décourager ou démonter par le silence du Client. Obstinement, il déploie les méandres d'une parole à la fois argumentative et poétique, maîtrisée à l'extrême du possible jusque dans ses effets de vertige. Le comédien qui joue le Client aura la lourde responsabilité de faire entendre ce silence et sa pesée sur le Dealer qui le prend sur lui jusqu'ici avec une habileté inouïe, de lui donner une qualité qui pourrait aller du

renfrognement à la fascination en passant par une indifférence et une puissance du neutre qui finirait par désarçonner la parole maîtrisée du Dealer, qui la ferait s'effondrer sur elle-même, sur le vide qu'elle prétend pourtant pouvoir combler, faute d'adresse véritable qui l'étayerait, comme un écho errant indéfiniment à la recherche d'une paroi qui pourrait le renvoyer... Mais nous anticipons. Le Dealer a encore de la ressource :

Ainsi la distance qui se maintiendra toujours entre les brutes et les demoiselles qui peuplent le monde vient non pas de l'évaluation respective des forces, parce qu'alors, le monde se diviserait très simplement entre les brutes et les demoiselles, toute brute se jetterait sur chaque demoiselle et le monde serait simple ; mais ce qui maintient la brute, et la maintiendra encore pour des éternités, à distance de la demoiselle, c'est le mystère infini et l'infinie étrangeté des armes, comme ces petites bombes qu'elles portent dans leur sac à main, dont elles projettent le liquide dans les yeux des brutes pour les faire pleurer, et l'on voit brusquement les brutes pleurer devant les demoiselles, toute dignité anéantie, ni homme, ni animal, devenir rien, que des larmes de honte dans la terre d'un champ. C'est pourquoi brutes et demoiselles se craignent et se méfient tout autant, parce qu'on n'inflige que les souffrances que l'on peut soi-même supporter, et que l'on ne craint que les souffrances qu'on n'est pas soi-même capable d'infliger.

Le Dealer synthétise tout ce qu'il vient de développer précédemment en un véritable apologue<sup>8</sup>. Il ne peut pas aller plus loin dans le double registre poétique et argumentatif qu'ici. L'émotion amoureuse n'est pas directement l'enjeu de cet apologue. Les pleurs naissent mécaniquement par réaction à un produit irritant. Mais ils révèlent à ceux qui les subissent la mélancolie essentielle qui fragilisait toujours déjà leur stature : le physique engendre le psychologique, et non l'inverse, ce qui serait une belle définition du jeu d'acteur.

Entre « brutes » et « demoiselles », catégories autant génériques (mâles et femelles) que physiques (forts et faibles), on peut penser à la formule de Lacan : « Il n'y a pas de rapport sexuel ». Si les « demoiselles », faibles physiquement, craignent l'agression, les « brutes », faibles moralement, craignent la blessure amoureuse. Les deux « souffrances » potentielles ne se situent pas sur le même plan et les font se tenir à « distance » respectable les uns des autres.

Avec un chiasme quasi théologique (« le mystère infini et l'infinie étrangeté des armes »<sup>9</sup>), un des termes du titre de la pièce (« champ ») et une virgule qui fait toute la différence (« ...rien, que... »), le *deal* est sur le point de se faire *lied*. Le pas est définitivement franchi ici :

Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire ; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton, dans lequel on se promène, nu, la nuit ; de me la dire sans même me regarder.

Le Dealer finit par perdre provisoirement le contrôle superbe de sa parole. « [E]xcéder la correction » n'est plus suffisant ici pour « lutter contre la ruine possible de la phrase » (C. Bident). Comme Koltès le confie dans sa correspondance, un problème scolaire de concordance des temps avait retardé l'envoi de la pièce à son éditeur<sup>10</sup>. Prêtons d'autant plus attention aux anomalies syntaxiques qu'il aurait laissé subsister<sup>11</sup>.

Il ne s'agit plus seulement ici d'un registre argumentatif (connecteur logique de conséquence « alors ») entrelacé au registre poétique (comparaisons introduites par « comme ») : le *deal* se fait *lied*. Mais ce n'est pas n'importe quel chant qui se module. Le Dealer pousse sa parole jusqu'à la

---

<sup>8</sup> On croirait cet apologue sorti d'une pièce bien antérieure de Koltès, *La Nuit juste avant les forêts* (1977), qui narrerait également des scènes de la vie urbaine face au mutisme d'un interlocuteur désiré.

<sup>9</sup> Notons une résonance supplémentaire avec le final.

<sup>10</sup> Voir la lettre à François Regnault du 16 février 1986 et la lettre à Michel Guy du 28 février 1986, *Lettres*, Paris Minitext, 2009, p. 504-505.

<sup>11</sup> François Bon en remarquait une dès la première réplique de la pièce : « [...] et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi ». Bon observe que cette « proposition devrait bien sûr s'écrire sans son dernier *qui*, la forme *quiconque qui* étant une redondance pour laquelle jamais Grévisse, Littré ni Robert n'ont noté d'exception ». Voir *Pour Koltès*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 49-51. Croiser le regard du passant fait discrètement bégayer le Dealer. Tout est dans cette discrétion.

prière — le « je vous en prie » mis en incise est loin d'être une simple cheville —, que manifestent les impératifs : « ne me refusez pas », « dites-la ». La prière intensifie l'adresse à l'autre toujours muet et amène la prose aux confins du vers. Sinon comment comprendre « la raison, de me la dire » ? Plus prosaïquement, on rétablirait : « ne me refusez pas de me dire la raison de votre fièvre ». L'inversion de l'ordre des mots se pratique généralement dans les vers. C'est même une véritable dislocation de l'ordre des mots qui se produit puisque « la raison » est détachée de son complément « de votre fièvre ». Tout se passe comme si le Dealer était pressé par un désir qui lui ravit la parole en une ellipse fulgurante. Un effet analogue de trouble dans la parole — d'anacoluthie, dirait un rhéteur — est suscité plus loin par la reprise avec variation « de me la dire sans même me regarder » avec l'ellipse de « ne me refusez pas ». L'interjection « eh bien », oralité non oratoire inhabituelle chez le Dealer, trahit elle aussi une mise en mouvement de la langue par un dehors qui la transporte ailleurs que dans sa clôture, c'est-à-dire une émotion.

Le titre de la pièce — mais déformé puisque le singulier n'est pas le pluriel — apparaît pour la seule et unique fois ici. Sa signification n'y est pas vraiment éclairée. Il a le statut d'une parmi trois comparaisons, placée en dernière position et la plus développée. Le Dealer invite le Client à lui parler comme s'il n'y avait personne en face de lui. Cet effacement de soi équivaut à partager la solitude. « Arbre », « mur d'une prison », « champ de coton » : d'une verticalité à laquelle la parole se heurterait comme l'écho sur une paroi trop proche, le Dealer s'assimile à une horizontalité qui donne du champ à la parole sans pour autant la faire errer dans le vide.

Cette promenade nocturne d'un homme seul et nu dans un champ de coton est une vision qui a la puissance d'une hypotypose — d'une mise sous les yeux par la seule parole de la scène ainsi décrite — vision à la fois érotique et politique au sein d'un paysage historiquement connoté décroché du morceau de rue où se tient le Dealer mais qui lui est peut-être secrètement lié. La parole vise moins à rendre le monde habitable que la solitude elle-même, à entendre ici en un sens spatial, classique là encore : « dans la solitude... ». Le Dealer déplie pour le Client l'image intérieure et secrète qu'il renferme en lui. C'est un acte d'amour peu commun.

On imagine le miroitement d'un corps nu et libre au milieu de la blancheur du champ marqué par la mémoire de l'esclavage, la rencontre d'un camarade à qui s'adresser dans la nuit, l'invention communautaire à partir de cette pauvre échelle, où pourtant tout pourrait se jouer, avec aussi le risque encouru mais assumé — ici immanquablement me revient le meurtre obscur de Pasolini sur la plage d'Ostie. Comment préserver la phosphorescence de ce corps dans la nuit ?<sup>12</sup>

La beauté d'une rencontre est qu'elle n'est pas prédéterminée par un lieu. Le Dealer et le Client ne sont pas dans un lieu de rencontre. C'est à leur rencontre de créer son propre lieu et de faire ainsi événement. À cette condition, elle aura véritablement lieu. De même, l'adresse à l'autre n'est pas déjà là, prête à l'emploi, comme un canal où la communication n'aurait plus qu'à se couler, fût-ce celui, minimal, entre êtres humains ou animaux. Elle s'invente sur le fond de son effondrement. Elle acquiert ainsi une nécessité rarement aussi vitale. Elle ne nie pas le silence, la solitude et l'infigurable mais en fait ses conditions paradoxales de possibilité, à rebours de la société qui commençait à triompher dans les années 1980. Mais cette faille de la parole entr'ouverte, le Dealer la referme aussitôt. Il se reprend et conclut puissamment :

Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutilé, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement après avoir écrit la date.

Le Dealer mène ici une ultime amplification de tous les procédés utilisés et motifs abordés depuis le début de sa longue réplique, telle une vague qui se rassemble sur elle-même avant de retomber. Mais cette péroraison poétique et argumentative atteint une dimension réflexive inédite. C'est la ligne de crête de la vague. L'écriture dramatique se pense elle-même par le biais de la question cruciale de l'adresse à l'autre. Au moins la violence physique ou la blessure affective

---

<sup>12</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

montrerait que la rencontre a bien eu lieu. Le Dealer fait le vœu que cette rencontre avec le Client ne soit pas seulement un hasard mais une nécessité, pas seulement une ligne droite mais une ligne incurvée, que l'« erreur » soit un chemin détourné vers l'autre, que la « lettre » avortée fasse date. C'était écrit.

Jérémie MAJOREL  
*Université Lumière-Lyon 2*



### CAPITALISME ET DRAMATURGIE (III) : DU LANGAGE CLOS AU COMMUNISME DES ESPRITS

« n'avez-vous rien dit [...] que je n'aurais pas entendu »

Une énième fois lire *Dans la Solitude des champs de coton* et faire l'épreuve de la lecture hémorragique, comme l'écrivait Roland Barthes<sup>1</sup>, en se laissant travailler par un texte étrange où une énigme est « tue » qui n'en finit pas de hanter ce qui est « dit »<sup>2</sup>. Regarder à nouveau, donc, ce *deal* comme un spectre qui hante *Dans la solitude des champs de coton*. Admettre enfin que le lecteur ne peut rien, sinon constater que la fiction, ici, incarne l'essence même de l'écriture qui est à tous égards le lieu du différé où le nommé est frôlé, sans jamais être nommable. Prendre ainsi conscience que cette œuvre théâtrale vaut d'abord pour un enseignement qui concerne l'espace littéraire et théâtral où « écrire et lire » revient à faire une expérience intérieure, à arpenter des chemins qui ne mènent nulle part sinon au seuil d'un secret, à s'aventurer dans le bruissement de la langue et y découvrir un océan de sonorités qui entretient un écho avec la réalité et une ressemblance avec l'authenticité, sans que l'on puisse jamais les confondre avec ce dont ils sont les familiers, en même temps que l'écho et la ressemblance sont le signe d'un dépaysement qui en révèle l'étrangeté.

De *Dans la solitude des champs de coton* — comme il en va des autres œuvres — il faut admettre que l'extériorité du lecteur est récurrente à son entrée dans le livre et la lecture.

Alors que faire ? Que dire ? Envisager un « Dans la solitude de moins... », comme Carmelo Bene *Un Hamlet de moins* ?

Peut-être, simplement, risquer une explication de plus en s'en tenant au plus évident.

Tenu à la spéculation et à l'interprétation, l'interprète ressemble en définitive au dealer. Il offre à son tour ce qui peut ne trouver aucun preneur, aucun acheteur voire, ici, aucun lecteur. Et dans l'espace qui apparaît au moment de la rencontre avec l'œuvre, en ce territoire commun que forment la lecture et l'écriture, la fiction — faite de zones d'ombres et de trop pleins, de recoins et d'interstices, de plis textuels, de trous dans l'espace sémantisé du discours, de « pas à pas » dans le texte... — devient le territoire d'un dialogue où la résistance, seule, est manifeste. C'est là, et seulement à cet endroit, qu'est l'évidence — c'est-à-dire le visible comme le lisible — qui fait de *Dans la solitude des champs de coton* l'une des fables qui pose en creux la complexité indépassable du rapport qui existe entre l'auteur, le lecteur et le texte, à travers le lien que l'écriture entretient au langage : la résistance du langage à l'écriture, à la pensée, à la préhension de la pensée.

*Dans la solitude des champs de coton* serait ainsi une parabole qui soulignerait, pour qui la relève, qu'il y a là un texte qui met en jeu, entre autres — pourquoi l'ignorer ? — le processus de lecture, ou disons d'interprétation, lequel nous inscrit toujours — comme ceux qui pensent le passage de l'homme à l'animal — dans un *miss-link* : un chaînon manquant. Variation sémantique de ce qui est « tu » dans le « dit », à la faveur duquel se forme un espace dialectique qui se bâtit sur le manque, l'absence, la disparition, la discontinuité, l'inachevé... mais aussi, et peut-être, le sous-entendu, le non-dit, l'ambiguïté, l'implicite, l'inavoué...

Soit autant de figures sémantiques ou d'entrées de ce que Bernard-Marie Koltès, quand il pense la frontière et la communauté, entre l'homme et l'animal, définit comme « des points de suspension au milieu d'une phrase » (p. 31). Énoncé d'autant plus rare que ce texte, *Dans la solitude*

---

<sup>1</sup> « La lecture, ce serait en somme *l'hémorragie permanente...* » (R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 48).

<sup>2</sup> « Alors ne me refusez pas de me dire l'objet » (p. 31).

*des champs de coton*, dense, presque saturé de paroles, compact en chacune de ses parties ne porte d'aucune manière la trace de ces « points de suspension ». Comme si, pour reprendre un clivage naïf, la forme (l'écriture) contrariait le fond (la fable). Comme si l'espace de l'écriture (le développé) marquait sa différence avec le territoire de la fable (le retenu). L'un et l'autre des espaces produisant un effet paradoxal où, alors que l'écriture s'étire et ne laisse apparaître aucune marge de jeu, aucun intervalle ; la fable, elle, se retire tout en garantissant un jeu, au point que la pièce s'achève et peut être résumée, presque, par une phrase redoublée : « je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit » (p. 61).

De fait, et c'est l'évidence la plus sensible, dans le dialogue entre le dealer et le client, alors que les paroles gravitent autour d'un enjeu, d'une idée sans *phonè*, d'un « désir » inavoué comme d'une marchandise inidentifiable, il ne s'est rien dit, au sens où « l'objet du désir » comme « l'objet proposé » n'a jamais été nommé, ni par l'un ni par l'autre. Au point que dans cet espace syntaxique et lexical où le discours est tenu, ce qui apparaît surtout c'est un trou sémantique habillé par une situation d'échange où le langage, finalement, se trouve être le seul territoire à étudier. Comprendons bien, alors que *Dans la solitude des champs de coton* nous renvoie à un questionnement qui, via la résistance du langage, concerne l'herméneutique ; et que la fable s'organise autour d'un *deal* où les personnages, comme sur un ring<sup>3</sup>, s'observent, se mesurent et observent un silence sur celui-ci ; ce que l'écriture met en scène, c'est le langage. Ainsi, on conviendra qu'à travers le dialogue entre le dealer et le client — la fable n'est qu'un artifice et un simulacre nécessaires où, le « dit » et le « tu » rendus à n'être qu'un énigme — c'est le médium qu'est le langage qui recouvrira un intérêt. Et comme l'un et l'autre qui nous préviennent : « Moi, j'ai le langage de celui qui ne sait pas reconnaître, le langage de ce territoire » dit le dealer (p. 21). Et le client de lui répondre plus loin : « je suis l'étranger qui ne connaît pas la langue » (p. 33), il nous faut donc étudier ce territoire commun au dealer et au client devenus « étrangers » au langage. Dès lors, il est toujours possible de penser les effets de ce langage sur la fable et de cette langue sur l'action. De commenter l'attente, ou la manière de se tenir en respect, et d'entrer en ce texte comme dans une cathédrale signifiante où l'on finira par entendre quelques voix<sup>4</sup>. Mais au terme de ce texte, ce qui est manifeste, c'est que le dealer et le client, comme le lecteur, ont fait l'épreuve d'un langage et d'une langue qui procèdent d'un état et d'un mouvement où la neutralisation, l'arrêt et la suspension sont les caractéristiques d'une utilisation du langage qui rompt avec une pratique quotidienne de la langue. Entendons par « pratique quotidienne de la langue », une langue qui est dévolue à la communication. Une parole qui n'est, la plupart du temps, qu'un bavardage. Ce qui apparaît le temps de cet échange, c'est une langue privée de tout rapport au consensus, en limite de l'affrontement mais tenue à la règle d'une politesse inquiète et contrainte, d'une attente indépassable. Une langue qui en a fini avec le « consensus », et donc une langue distante du commerce. Une langue à l'écart de la langue du *business* : la langue du capital. Lire *Dans la solitude des champs de coton* revient ainsi à suivre une histoire où le *deal* est un objet de discussion qui précède la nature du *deal*. Force est dès lors de constater que ce qui est observable — ce qui est donné à observer, à suivre et à entendre — c'est justement le commerce que nous faisons du langage. Cette manière, encore, qu'il y a à traiter le langage comme seulement un art véhiculaire, un espace de communication porteur d'autre chose que lui-même. Cette façon qu'il y a à faire du langage le support d'autre chose, un moyen en quelque sorte, dont la fin échapperait à l'essence du langage : la pensée<sup>5</sup>.

Or *Dans la solitude des champs de coton* remet la pensée en mouvement. Soit le langage en mouvement. Peut-être parce que la langue qui s'y déploie n'entretient plus de rapport au mensonge, au masque, à la supercherie qui est pour une part la pratique du discours. C'est une langue où la récurrence à l'isotopie de l'animalité n'en fait pas pour autant un idiome inhumain,

---

<sup>3</sup> Le mot de « ring » convoqué, nous n'excluons pas d'y voir une référence à la dramaturgie des *shadows* de Bertolt Brecht, notamment pour *Dans la jungle des villes*.

<sup>4</sup> De toutes les voix qui ont commenté le texte de Bernard-Marie Koltès, celle de Christophe Bident mérite d'être entendue, notamment quand il en vient à parler du rôle que joue le langage chez Koltès, et plus particulièrement pour ce texte. Voir C. Bident, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 27.

<sup>5</sup> Peut-être est-ce là réducteur et notre référence à Hannah Arendt pourrait ne pas convenir puisqu'ici nous sortons du contexte dans lequel la philosophe s'inscrit. Voir H. Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 2002, p. 117-118.

mais juste un parlé intempestif ou une langue réflexe, toute de nerf ou de vitalité inouïe, débarrassée de tout destin, indifférente à sa finalité et qui ne vaut plus que pour son expressivité. Entre le dealer et le client, il n'y a plus de rapports de hiérarchie. L'un et l'autre parlent d'égal à égal, tour à tour sous contrôle, tour à tour « en chien de faïence ». Et cette possibilité d'une parole déliée, non aliénée à une hiérarchie, peut apparaître parce que la pratique du langage a généré la disparition d'un ordre social et linguistique où les notions d'interlocuteur et d'auditeur ne sont plus subordonnées à une ascendance de l'un sur l'autre. Sans doute parce que le motif de la connaissance est annulé. Personne, du dealer ou du client, n'est en possession d'un savoir. Je veux dire un savoir commun, un savoir partagé sur lequel s'édifient les communautés. Savoir qui est le terrain sur lequel se construisent les hiérarchies, les classes, les élites et les couches subalternes. Sans doute aussi parce que le dialogue, ici, réfléchit un déficit de séduction et d'attraction qui, d'une certaine manière, rompt avec les stratégies libérales du langage qui repose justement sur l'affect et l'émotion : *l'homo sentimentalis*. Ce n'est pas qu'il n'y a pas une tentative de séduction, ce n'est pas qu'il n'y a pas d'attraction, mais plutôt que l'espace de séduction et d'attraction est indéterminé. En fait, tout se passe comme si les rôles étaient interchangeable (y compris le désir) et donc il semble ne plus y avoir de limites, de démarcation, de frontières. « La seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possèdent le désir et l'objet du désir », dira le dealer.

*Dans la solitude des champs de coton* se présente donc comme un hors champs, une périphérie, un espace que n'occupent pas les lois qui règlent le marché libéral (l'offre, la demande, la séduction, la hiérarchie...). Se dessine donc un nouvel espace sociologique, un « retour au désert » en quelque sorte, où aux lumières libérales (« les lumières électriques ») se substitue une obscurité de cul de basse-fosse, où « l'air filtré » n'est plus qu'un vague parfum évoqué, où « les règles du commerce légal » sont abandonnées, où la langue qui recourt à des tropes poétiques semble déployer un monde parallèle. Où la langue, qui habituellement est inscrite dans un espace de communication où la référence colle au signifiant/signifié arbitraire, semble désormais être perturbée. Où la référence justement est brouillée, ouverte à une pluralité et une diversité, relayées par un réseau de comparaisons et de métaphores qui la rend étrangère au jeu de l'arbitraire et l'inscrit dans le doute.

Le langage est ainsi devenu hiéroglyphe<sup>6</sup>. Et alors que le dealer tente de trouver un indice qui lui permettrait de trouver une valeur d'usage au désir (la question est quelle forme, quelle matière, quoi ?), qu'il tente de mettre en place une stratégie qui devrait aboutir à la mise en place d'une valeur d'échange du désir (combien ?), qu'il se voit flouer des règles du *deal* car le client ne lui propose aucune équivalence (contre quoi !), la parole, qui sert normalement à la négociation, s'installe dans un rapport plus abstrait à la langue et au langage. Je recours volontairement, vous l'aurez compris, à l'analyse marxienne. Marx qui explique que sa thèse sur le fonctionnement et le mécanisme des échanges, dans le capitalisme, concerne « tout aussi bien le langage »<sup>7</sup>.

En définitive, c'est un peu comme si, rompant avec l'usage libéral, le langage de *Dans la solitude des champs de coton*, en avait fini avec la corruption ou, plus précisément, la colonisation du langage. À commencer, dans le dialogue, par la disparition d'un principe qui règle le langage, inhérent au commerce, qui concerne la métamorphose ou la transformation. Le principe de métamorphose ou de transformation étant, dans un marché — dans l'espace libéral — la règle qui permet de convertir une chose en une autre. Et c'est bien la disparition de ce principe qui est à l'origine de la menace de violence qui pèse sur l'échange, bloqué, et aboutit à la phrase terminale : « alors quelle arme ? » (p. 61). Moment de suspension qui marque un temps figé ouvert sur une suite contingente dont on ignore tout, mais qui renseigne sur un dérèglement du langage et de la langue, via la parole, puisque le langage paralyse et est paralysé ; et que la perspective du combat et de l'affrontement semble la seule issue.

Par-là, et pour ces raisons, *Dans la solitude des champs de coton* est une pièce où la dramaturgie du capitalisme est mise en crise. Et ce parce que le dispositif textuel met en avant, ou en scène, un refus de jouer et d'utiliser le langage soumis aux règles de l'ordre libéral qui reposent sur la dyade de l'offre et la demande qui n'est rien moins que la captation des désirs. Ainsi, et pour cette

<sup>6</sup> « Je suis l'étranger qui ne connaît pas la langue », peut-on lire p. 33.

<sup>7</sup> Karl Marx, *Le Capital*, trad. J. Roy, avertissement L. Althusser, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 70.

raison et les évidences que nous avons rappelées jusqu'à maintenant — faute de mieux ou de plus évident —, il est alors possible d'avancer l'hypothèse que la pièce de Bernard-Marie Koltès correspond à la tentative d'écrire à partir de la fable, un texte qui, finalement, revient sur le clivage entre le pouvoir de la langue (le poème dramatique) et la langue du pouvoir (ici ramenée à l'usage libéral du langage). Une pièce, donc, dont l'objet principal est le langage, voire et nous y reviendrons « la guerre des langages ».

« [A]lors quelle arme ? » entendons-nous en continu...

Dès lors, on comprend davantage la nécessité du décor, de l'obscurité, de la rue reconfigurée en passage étroit... qui s'apparentent *a priori* à des zones de non droits (bien que les non règles de la nuit relèvent encore de codes), mais qui sont surtout des lieux où, le temps de la nuit, le « labyrinthe obscur dans l'obscur territoire » (p. 20) permet à ces espaces de redevenir « un monde hasardeux » (p. 24). C'est-à-dire un monde au fonctionnement imprévisible et incontrôlé. Un monde non plus uniformisé, non plus unidimensionnel, mais un monde fragmenté, hétérogène, indéfini et pluriel en définitive, « nos mondes ne sont donc pas les mêmes », dira le client (p. 46). Soit, autant d'espaces qui retrouvent une plasticité ou disons une élasticité. Des espaces qui regagnent l'état de laboratoire social et qui permettent ou induisent des usages différents du langage, d'autres formes de grammaire, d'autres logiques discursives et d'association lexicale... voire d'autres langages. Ou, et disons-le simplement, d'autres façons de faire exister le langage quand « la métropole impériale »<sup>8</sup> est endormie et que la « socialité » — définie par Simmel — est déjouée. Dans ces lieux, alors, hybrides, tout à la fois proches de leur usage quotidien et lointains parce que le quotidien s'absente à lui-même dans l'intervalle de la nuit, de nouvelles combinaisons apparaissent et sont possibles. À commencer par celle qui développe un rapport d'étrangeté au langage. *Dans la solitude des champs de coton* — nous parlons ici du geste de Koltès — se lira ainsi comme ce qui permet de penser que « l'écriture peut tout faire d'une langue, et en premier lieu lui rendre sa liberté »<sup>9</sup>.

Et alors que nous avons étudié rapidement l'architecture interne de cette fable, et que nous devrions en proposer une lecture ou une interprétation plus étendue et approfondie (mais comment faire ?), revenir à *Dans la solitude des champs de coton* consistera, pour le choix qui nous concerne, à nous appuyer sur la fiction en prétendant qu'elle est le support ou le socle à une théorisation du langage. Précisément, une critique du langage, car la fiction ici ne fait pas que changer la situation dans le seul plan de l'ordre imaginaire, mais elle déborde le monde fictif et interpelle notre rapport à la pratique du langage dans la réalité.

Cette intuition, ou disons cette hypothèse, nous l'appuierons tout d'abord sur la situation discursive mise en scène. Le dialogue, qui ne produit rien sinon une manière de « se faire chanter » chez l'un et l'autre, est le lieu de l'action dramatique. Au vrai, et pour l'explicitier, c'est l'espace d'une dramatisation du langage. C'est-à-dire que c'est à proprement parler le langage, ici, qui est mis en jeu. Or, et depuis Hannah Arendt, on peut envisager que « dès que le rôle du langage est en jeu, le problème devient politique par définition »<sup>10</sup>. Comprendons bien, il ne s'agit pas de faire de *Dans la solitude des champs de coton* une pièce politique, mais plutôt de regarder, comment cette pièce convoque le politique via le langage. Il s'agit donc d'analyser comment *Dans la solitude des champs de coton* permet d'en finir avec un langage de la fiction qui ne servirait qu'à transmettre le « fond d'une fable » et donc d'en finir avec la représentation d'un langage littéraire

---

<sup>8</sup> « Métropole impériale » est une autre manière de définir un « ensemble hiérarchisé et polarisant ». Soit une définition du capitalisme telle que la produit, par exemple F. Braudel.

<sup>9</sup> R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 284.

<sup>10</sup> H. Arendt, *L'Humaine condition*, trad. G. Fradier, Paris, Gallimard, 2012, p. 61. Nous aurions tout aussi bien pu, par rapport à la situation discursive entre le dealer et le client, convoquer les analyses de Mikhaïl Bakhtine. « Chaque mot, nous le savons, se présente comme une arène en réduction où s'entrecroisent et luttent les accents sociaux à orientation contradictoire. Le mot s'avère, dans la bouche de l'individu, le produit de l'interaction vivante des forces sociales », *Le Marxisme et la philosophie du langage*, trad. M. Yaguello, Paris, Minuit, 1977, p. 67.

qui n'est qu'une « marchandise utile à l'économie de l'humain »<sup>11</sup>. Il s'agit donc bien, désormais, d'étudier la forme (perspective vieillotte *a priori*) dont on pensera qu'elle est tout aussi « signifiante » dès lors que l'on sait que « la syntaxe, la grammaire, le vocabulaire sont des actes moraux et politiques »<sup>12</sup>.

En d'autres termes, alors que nous convoquons Barthes, Bakhtine, Arendt comme Marcuse, il est clair que le langage, comme le montre également le texte de Koltès, est le terrain virtuel d'un affrontement, voire d'une guerre possible qui concerne le seul langage. *Dans la solitude des champs de coton* le souligne et vient ainsi en opposition à un champ social domestiqué qui réduit toutes tensions dans la parole et dans tout espace dialectique. Il y a ainsi dans ce texte une comparaison à faire avec ce qui est absent : le modèle domestique du langage. Celui que nous avons appelé « le langage libéral » et qui repose sur un matériel linguistique cerné, « ciselé », mis en conformité avec le rôle qui lui est attribué, de manière à être privé de tout espace qui pourrait générer la « critique ». Un langage qui est rendu opérationnel, dont l'usage est fonctionnel, et qui est fondé sur le rejet des « éléments non conformes »<sup>13</sup>. Un « langage harmonisé qui est fondamentalement anti-critique et anti-dialectique »<sup>14</sup>. C'est au vrai — Herbert Marcuse le définit ainsi et cite à de nombreuses reprises Roland Barthes — un « langage clos »<sup>15</sup>, un langage amputé de ses formes de médiation et qui est mis hors-tension. Un langage consensuel donc.

Ainsi lisons-nous *Dans la solitude des champs de coton* pour ce qu'il rend présent, tout en maîtrisant l'absence, et pour ce qu'il privilégie : le retour d'un langage *a priori* sauvage que l'on distingue d'autant qu'il joue de l'exclusion du « langage domestique ». Soit, une situation discursive entre le dealer et le client, qui ressemble à ce qu'en dit Michel Foucault. Je cite : « Le discours ne doit pas être pris comme l'ensemble des choses qu'on dit, ni comme la manière de les dire. Il est tout autant dans ce qu'on ne dit pas, ou qui se marque par des gestes, des attitudes, des manières d'être, des schémas de comportement, des aménagements spatiaux [...]. Il s'agit ici de montrer le discours comme un champ stratégique, où les éléments, les tactiques, les armes ne cessent de passer d'un camp à l'autre, de s'échanger entre les adversaires et de se retourner contre ceux-là mêmes qui les utilisent. C'est dans la mesure où il est commun que le discours peut devenir à la fois le lieu et l'instrument de l'affrontement. Ce qui fait la différence et caractérise la bataille des discours, c'est la position qui est occupée par chacun des adversaires... »<sup>16</sup>.

*Ergo*, le dialogue entre le client et le dealer peut se penser comme une forme poétique et théâtrale qui met en scène une alternative aux différentes formes de domination et d'asservissement que met en place le langage libéral ou domestique, lequel tend à anéantir toutes singularités, toutes diversités, toutes pluralités. Peut-être alors, pourrions-nous tout simplement proposer que le dialogue entre le dealer et le client est un état du langage qui met en sommeil la productivité répressive de la raison. Soit une forme de langage où la raison serait tenue en échec. Un langage dont le siège serait dans un espace intermédiaire, entre le mot articulé et la pensée du mot, précisément dans le souffle, le *pneuma*, ou ce que l'on nommerait le « pneumatique » qui se tient en lisière du poétique en formation. Un espace linguistique qui renouerait, par sa nature indéterminée et inachevée, avec une tension qui tient à un langage d'exploration, plutôt qu'un langage d'exploitation. Ainsi, en ne formulant rien sur le désir, l'expression demeure intérieure et le peu qui passe par le dialogue en constitue une traduction vague et imprécise dont le dealer n'est jamais certain. C'est dans ce jeu entre expression et traduction, entre expression intérieure et

---

<sup>11</sup> R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 285. Cette idée liée au registre du commerce est récurrente à l'ensemble de l'article « La face baroque » et on la trouve déclinée du début à la fin. Ainsi, au début peut-on lire : « Importe au Français le “quelque chose à dire” ce qu'on désigne couramment d'un mot phonétiquement ambigu, monétaire, commercial et littéraire : le fond (ou le fonds ou les fonds) », *ibid.*, p. 283.

<sup>12</sup> H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. M. Wittig et H. Marcuse, Paris, Minuit, 1968, p. 220.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 109-144. Voir la section « L'univers du discours clos ».

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>15</sup> Si tant est qu'il faille définir le « langage clos », rappelons alors la définition qu'en donne H. Marcuse : « Le langage clos ne démontre pas, il n'explique pas — il communique la décision, le diktat, l'ordre », *ibid.*, p. 126.

<sup>16</sup> M. Foucault, « Le discours ne doit pas être pris comme... » (1976), *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, p. 123-124.

traduction extérieure que se règle le texte. Le dialogue devient alors cet espace d'instabilité là où, habituellement, il perpétue l'action, la communication, la signification. Espace d'instabilité et/ou d'équilibre, voire d'entropie, le dialogue désorganise l'usage libéral du langage. Et ce qui vacille avec ce dispositif linguistique, c'est l'ar-raisonnement de la raison de l'autre, par l'autre. La non-réponse de l'un ou de l'autre vaut ainsi pour un miroir inversé du langage libéral qui, lui, procède toujours de la réponse, anéantissant par-là même tout espace dialectique. La non-réponse entretient donc un espace d'incertitude, un langage d'incertitude qui, comme l'écrivait Jean-François Lyotard, permet de ne pas « neutraliser par l'explication son pouvoir d'inquiétude »<sup>17</sup>. La non-réponse est ainsi le fondement du dialogue qui ne traduit rien du désir, ni de l'intimité<sup>18</sup> du désir.

Reste à conclure ou, plus exactement, à suspendre sur ce texte qui pourrait s'apparenter à une aporie. En nous gardant autant que possible du réflexe de l'interprétation, nous avons privilégié la structure du langage et tenté de démontrer que le dialogue entre le dealer et le client relève d'une guerre des langages entre l'ordre libéral de celui-ci et, disons, un langage déréglé que l'on pourrait apparenter à l'essence poïétique du langage. Soit un langage qui est « appel de langage » et ne ferme aucun des chemins, aucune des constructions, aucune des architectures qui œuvrent à être l'abri de la pensée. Au revers du dialogue entre le dealer et le client, il nous semble ainsi que *Dans la solitude des champs de coton* joue au même titre qu'une faille dans « le langage clos » : le langage libéral. C'est à proprement parler une faille : une ouverture à travers laquelle l'échange, qui constitue l'essence même du texte, est atrophié. Et d'ajouter que cette mutilation, que d'aucuns verront comme une origine à la neutralisation, à l'arrêt, à la suspension de l'action, nous avons envisagé de la commenter, via sa forme, comme un retour de l'esprit du langage.

Peut-être parce qu'au-delà de ce qui oppose le client et le dealer, l'un et l'autre forment d'abord un duo irréductible et nécessaire, quelques chose comme des « frères d'armes » qui, par leur désaccord, fabriquent une figure commune. Celle que nous nommons le « communisme des esprits ». Peut-être parce qu'alors que Jean-François Lyotard analyse l'ambition du libéralisme comme ce qui tend à « détruire ce qui reste des cultures non capitalistes »<sup>19</sup>, cette figure commune — qui s'affronte à une force absente que le dialogue rend présent — est ce qui fait exister un espace délaissé en même temps qu'un dialogue inachevé. Soit l'apparition et la configuration d'un espace dialectique in-fini<sup>20</sup> qui se développe également comme menace et qui ne peut se déployer que sous cette forme s'il veut échapper au spectre de l'ordre.

Entre le dealer et le client, à l'intérieur de la ville qui baigne dans le langage clos, l'un et l'autre sont donc dans un rapport de dépendance pour faire exister une marge, un lieu du dépaysement où « quelque chose qui est autre arrive »<sup>21</sup>. Le dialogue est cette « chose autre ». Et avec elle apparaît le « communisme des esprits ». Non pas un communisme de parti, mais un communisme de pensée, et donc un langage... inépuisable et irréductible.

Moment où *Dans la solitude des champs de coton* apparaît comme un poème dramatique qui nous rappelle qu'il est en soi une forme de dérèglement qui demeure dans l'Histoire du langage. Moins un royaume qu'un îlot, moins un territoire qu'une langue de terre fragile... toujours menacée d'effacement. Au moment d'achever notre exposé, on soutiendra alors que *Dans la solitude des*

---

<sup>17</sup> J.-F. Lyotard, *L'Inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 86

<sup>18</sup> Nous aimerions avoir le temps ici de développer sur la traduction qui peut, tout en concernant le passage d'une langue dans une autre, correspondre aussi au passage de la pensée dans la parole ou l'écriture. Quand il évoque les enjeux de la traduction, Walter Benjamin explique que « la finalité de la traduction consiste à exprimer le rapport le plus intime entre les langues » (« La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 48). Concernant *Dans la solitude des champs de coton*, on pourrait voir dans le clivage irréductible entre le dealer et le client et dans l'impossibilité de traduire le désir, la preuve de la disparition de l'intimité. C'est-à-dire de la complicité et de l'ar-raisonnement de l'autre par le langage. Preuve, s'il en est, que le dialogue ici se fonde sur d'autres propriétés du langage.

<sup>19</sup> C'est ce que développe J.-F. Lyotard, lorsqu'il analyse l'action et l'ambition du libéralisme de « détruire ce qui reste des cultures non capitalistes » (« Avis de déluge », *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 13).

<sup>20</sup> « Alors, quelle arme ? » est la dernière phrase du texte. Une interrogative qui suspend le texte et qui induit une réponse absente ou ce que nous avons appelé une « non-réponse »... un silence donc. Et d'une certaine manière, convoquant Hölderlin, c'est ce silence qui nous inscrit dans un autre rapport au langage et nous permet d'évoquer l'un des vers majeurs de « Fête de paix » : « au retour du silence qu'une langue naisse » (F. Hölderlin, *Fondement d'Empédocle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 861).

<sup>21</sup> J.-F. Lyotard, *L'Inhumain, causeries sur le temps*, op. cit., p. 91.

*champs de coton* est d'abord une forme. Soit la seule chose qui peut nous permettre d'établir une comparaison avec l'absence de mouvement, caractéristique du langage clos. Et d'ajouter que ce poème, alors, déjoue ou repousse le meurtre de l'Histoire perpétué par l'élection d'un ordre linguistique exclusif et excluant. Et qu'il se déploie, contre et à l'ombre des « lumières électriques »<sup>22</sup> comme la persistance du langage des Lumières ou le « communisme des esprits » que l'on prête à Hölderlin...

Et de comprendre, alors, que l'expérience du dialogue entre le dealer et le client — qui portait sur un contenu introuvable tout en développant une étrangeté vis-à-vis du langage — nous conduisait à appréhender un texte et une fable entremêlés promouvant l'idée d'un enjeu portant sur le langage. Épreuve où le lecteur se résout à saisir, comme l'écrivait Marcuse, que « La forme esthétique ne s'oppose pas au contenu, fût-ce dialectiquement. Dans l'œuvre d'art, la forme devient contenu »<sup>23</sup>.

Yannick Butel  
*Université d'Aix-Marseille*

---

<sup>22</sup> L'occurrence apparaît dans le texte et s'enrichit d'une variation une page plus loin quand « la lumière électrique » se trouve être également « clôture électrique » (p. 24 et 25).

<sup>23</sup> H. Marcuse, *La Dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 53.

## DES CHAMPS DE COTON AU CHAMP THÉÂTRAL : ENJEUX D'UN DISPOSITIF

« Je ne vis jamais entièrement dans les espaces anthropologiques,  
je suis toujours attaché par mes racines à un espace naturel et inhumain. »  
Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 339

*Dans la solitude des champs de coton* est d'abord un texte dramatique qui aménage en tant que tel un dispositif propre à sa forme. Si l'on suit la définition que Raymond Bellour en donne<sup>1</sup>, le dispositif correspond à l'espace-temps de *réception* qu'aménage la forme *disposée* : espace-temps de la lecture dans un premier temps, puis, dans un second, de la réception spectatorielle. Du fait de sa diachronie, il peut sembler évident de dire que le théâtre se présente comme un dispositif dédoublé. Le lecteur de théâtre *dispose* de sa propre temporalité de réception (il peut sélectionner non-linéairement des phrases ou des morceaux de texte, lever les yeux du livre, accélérer ou ralentir sa lecture, etc.), tandis que la réception d'un spectacle est plus captive du champ que ce dernier délimite, dans le temps-réel, matériel d'une représentation donnée. Parler de « dispositif théâtral » (type de la représentation qui n'est par traité par Bellour) pose en conséquence des difficultés inextricables, du fait de cette intermédialité diachronique.

Le « champ », terme que nous reprenons à Koltès pour notre titre et notre étude, sera envisagé comme une matérialisation, déjà présente dans le texte, d'un dispositif de réception et d'écoute qui tend vers la synchronie, c'est-à-dire vers le rassemblement et la simultanéité au sein d'une même expérience sensible. Si la pièce est le plus souvent considérée dans sa dimension dialogale, annoncée par l'analogie du *deal* et du dialogue, l'approcher en tant que champ perceptif permet de dégager d'autres effets. De métaphore inscrite textuellement, sémantiquement dans le titre, le champ constitue un appel en direction du dispositif scénique. En effet, ce texte « compact » (disait Patrice Chéreau), se détachant par gros blocs, instaure un suspens c'est-à-dire, si l'on suit la proposition de Julien Milly, un effet de seuil en capturant la réception dans un espace incertain, intermédiaire, et pourquoi pas, « inframince » : deux hommes (nous nous en tiendront à la notion de protagoniste pour ne pas convoquer celles, surchargées, de personnage ou de figure) se tiennent bien en *suspens* dans l'encadrement d'un *seuil*, sur le point de le franchir et d'ouvrir un espace de communication dont la modalité, les règles, ne sont pas encore définies. L'enjeu, voire l'intrigue, porte sur la définition des règles. Le Dealer et le Client s'observent comme si chacun était le seuil de l'autre. Julien Milly évoque le suspens du seuil, préalable au déséquilibre, et le champ qu'ouvre ce dernier au cœur de ce qu'il nomme un « déracinement figuratif » :

Cet éphémère donne cours à mes yeux aux formes du déséquilibre, quand le vertige attribué aux cartographies du seuil témoigne d'un déracinement figuratif interminable : « [...] quand nous regardons l'œil de quelqu'un qui est en face de nous, notre visage se refléchet dans ce qu'on appelle la pupille, comme dans un miroir ; celui qui regarde y voit son miroir », raconte Socrate [...] <sup>2</sup>.

On pourrait dire du face à face entre le Dealer et le Client, observant chacun le regard *et la parole* de l'autre, qu'il instaure un jeu de miroir proprement vertigineux, où chacun ouvre un

<sup>1</sup> *La Querelle des dispositifs. Cinéma — installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.

<sup>2</sup> Julien Milly, *Au seuil de l'image*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2012, p. 110.



champ dans le regard de l'autre et s'y projette. Le dialogue ne suit pas les va-et-vient d'une conversation mais il aménage, *dispose* des modalités de celle-ci, qui se jouera pour finir sur le terrain des armes, et donc sur le champ de bataille. Les protagonistes métacommuniquent au sens Batesonien, c'est-à-dire qu'ils adaptent linéairement, sismographiquement, leurs messages en fonction des énoncés qui précèdent, au lieu de viser la fonction référentielle de la parole : ils reprennent les mots de l'autre, en filent certains motifs de manière agressive, défensive, offensive, en fonction des moments du drame, mais toujours de manière « méta », et donc jamais au premier « degré » (terme, nous y reviendrons, présent dans la pièce). Le dialogue avance ainsi au fil de variations bathmologiques, c'est-à-dire que le drame et ses péripéties langagières sont fonction du degré « méta » des énoncés, et donc de leur ambivalence et de leur distance par rapport à la situation abstraite instaurée par le dramaturge.

Notre étude se propose d'analyser les enjeux sémantique et structurels du « champ » en deux étapes : une étape diachronique d'abord, à la fois intertextuelle et sémantique qui tente, par le retour à l'hypotexte brechtien, de cerner la notion de « champ » chez Koltès en la sortant partiellement du contexte référentiel du titre de la pièce ; une étape dramaturgique et iconologique ensuite, au sein de laquelle le drame de la parole sera traité moins comme dialogue que comme une image en suspens, sur le seuil du drame actanciel. Nous associerons alors le « champ » à la délimitation d'un dispositif d'écoute où s'emboîtent plusieurs possibles définitions de la notion champ, menant du champ de coton au champ de bataille bien entendu, en passant par un moment de polysémie et de neutralisation référentielle. Au final, l'enjeu essentiel que semble contenir la syllepse du « champ », terme oscillant entre matérialité et abstraction conceptuelle, forme et informe, réside dans la possibilité d'une augmentation sensorielle : le champ apparaît comme ouverture d'un espace sensible donnant une réalité empirique, voire même physique, à des échanges en règle normale situés hors-champ et hors-temps, en révélant la circulation d'une monnaie vivante désentravée de ses fétiches.

## 1. De la « jungle » au « champ », de la lutte des classes au labyrinthe du désir

Le titre de la pièce de la pièce de Koltès, ainsi que de nombreux commentateurs l'ont déjà relevé, est une reformulation de celui de Bertolt Brecht *Dans la jungle de villes*. Cette référence qui, en fonctionnant rythmiquement comme la reprise d'une ritournelle, se présente comme assumée et lisible, établit d'emblée un lien intertextuel qui, de par ses implications, justifierait une étude entièrement consacrée aux enjeux qu'elle fait ressortir. Koltès avait-il vu une mise en scène de la pièce de Brecht, alors que le théâtre français était en pleine « brechtomanie » — par exemple celle d'André Engel en 1972<sup>3</sup> ? Force est de constater en tout cas que les deux pièces présentent des analogies thématiques aussi bien que structurelles, qui semblent annoncées dès l'« Avertissement » dont Brecht chapeaute sa pièce et qui, de manière allusive, *in absentia*, surplombe celui de Koltès du fait du jeu de références :

Vous observez deux êtres humains se livrer comme sur un ring un inexplicable combat [...]. Ne vous cassez pas la tête sur les motifs de ce combat, mais prenez part aux enjeux humains, jugez sans parti pris la manière de combattre de chaque adversaire, et portez toute votre attention sur le dernier round<sup>4</sup>.

Dans la préface qu'il réécrira trente ans après, Brecht reviendra sur son intention de dramatiser le combat en soi, sans définir ni ses causes, ni ses fins : « je voulais dans ma nouvelle pièce faire disputer une sorte de “combat en soi” ; un combat sans autre cause que le plaisir de se battre, et sans autre but que de déterminer “le meilleur homme” »<sup>5</sup>. De cet « Avertissement », *Dans la solitude des champs de coton* reprend la plupart des enjeux, si bien qu'entre les deux pièces, la relation semble d'abord être de filiation : l'arbitraire de la confrontation entre Schlink et Garga

---

<sup>3</sup> On peut en tout cas relever la concomitance, en 1987, de la mise en scène par Patrice Chéreau du texte de Koltès au Théâtre des Amandiers, avec celle que Georges Lavaudant fait de la pièce de Brecht au Théâtre de la Ville la même année...

<sup>4</sup> *Dans la jungle des villes*, trad. Stéphane Braunschweig, Paris, L'Arche, 1998, p. 6.

<sup>5</sup> Nouvelle préface à la pièce, 30 ans après (1957), Paris, L'Arche, p. 155-157.

chez Brecht annonce l'« inexplicable » du face-à-face entre le Dealer et le Client chez Koltès. Le silence reste de règle quant aux motifs de la joute, renforcé par l'absence de toute exposition (à laquelle se substituent les mises en garde didascaliques des deux auteurs concernant le caractère indistinct de la situation, « inexplicable » pour l'un, « neutre » et « indéfini » pour l'autre). Dans les deux cas, nous avons affaire à un businessman (Schlink, le Dealer) qui cherche à acheter autrui sous prétexte de lui vendre quelque chose. La relation se caractérise par une absence de relation entre les deux protagonistes, qui se découvrent *in situ* et ne semblent liés que par le face-à-face (lien au demeurant extrêmement fort et interdépendant, à proportion de son aspect hasardeux et arbitraire). La relation commerciale se double d'une référence implicite à celle qui intervient entre colonisateur et colonisé — la pièce de Brecht étant écrite au travers de ses lectures de Kipling. Du fait de leur behaviourisme, et de la surdétermination corollaire de la dimension implicite (« tacite », chez Koltès) du dialogue, les deux pièces se prêtent volontiers à une sorte d'analyse comportementale, où peuvent être fourbis les outils théoriques de la nouvelle communication, de l'analyse des cadres, etc. La matité des situations embraye un jeu de distanciation : le conflit, présenté plus que représenté, met le lecteur-spectateur non pas en position d'omniscience mais d'analyste dépossédé des tenants et aboutissants de la confrontation, dont la fin, les causes, l'objet sont passés sous silence, et dont ne sont mis en jeu que les moyens. Autre point commun, cette fois-ci d'ordre dramaturgique : la dramatisation progressive de ce que Brecht nomme le « dernier round », c'est-à-dire du dénouement et de l'issue du rapport de force. Bien d'autres d'échos mériteraient d'être relevés, mais tenons-nous simplement à mentionner pour finir l'intensification du « gestus », au sens brechtien qui, chez Koltès, se condense dans l'unique geste du Dealer tendant sa veste au Client puis la laissant tomber à ses pieds — geste auquel le destinataire répondra par une absence de geste, tout aussi significative. Cet exemple montre de quelle manière, à bien des égards, la relation qui unit la *Solitude* à son hypotexte relève de l'intensification et de la condensation, tant du point de vue des signifiants que de la dramaturgie.

Au-delà des échos et des effets de reprise intensifiée, quels déplacements s'opèrent-ils de la « jungle » aux « champs », deux termes qui inscrivent l'action au sein d'une étendue non-figurative et en partie déshumanisée ? En situant son dialogue à Chicago, et en se référant, à travers la bouche de Garga, au « Far West », Brecht renvoie déjà à un imaginaire américain qui devient chez Koltès premier et liminaire. Mais entre les deux textes, de la « jungle aux « champs », l'image a perdu de sa portée métaphorique pour devenir chez Koltès plus figurale et projective. Dans sa même préface réécrite trente ans après, Brecht effectue en effet une comparaison explicite entre le « ring » et la « lutte des classes », référence bien moins évidente chez Koltès, attentif à l'évitement de tout raisonnement psychologique. L'annexe à *Quai Ouest*, qui comporte des indications de mise en scène de l'auteur, peut de ce point de vue se lire comme une anticipation du dispositif de la *Solitude* :

[...] dans la première scène de Monique et de Koch dans l'obscurité, on donnera son vrai sens à la scène si avant tout on s'attache à bien montrer deux personnes qui essaient de marcher sur un sol glissant. Car cette scène, c'est surtout la question posée, et non résolue : qui suit qui ? qui conduit qui ?<sup>6</sup>

S'ensuivent des recommandations aux acteurs (ne pas peser, soupeser chaque réplique, chercher à tout prix à leur donner un sens) qui sont emblématiques de la démarche matérialiste de Koltès, dont un des objectifs premiers consiste dans l'interception des assignations. Tandis que Brecht soumet la distanciation à un impératif moraliste et didactique, Koltès, lui, se contente de présenter une suite d'actions et de réactions sur un « sol glissant » — sol « flottant » dans la *Solitude*, puisque c'est l'adjectif souvent utilisé par les interlocuteurs pour qualifier l'« atmosphère » de la situation de communication. Les effets koltésiens de désembrayage interprétatif sont très éloignés de l'« idéalisme » que Brecht revendique dans sa seconde préface, en comparant le face-à-face entre Schlink et Garga à une structure fondamentale de la dialectique sociale. La pièce de Koltès, plus matérialiste et charnelle, déplace son enjeu sur la question du désir et du manque, ce qui aboutit à un renforcement de la dimension implicite du dialogue — déjà présente chez Brecht (n'évoque-t-il pas la notion de « plaisir » ?), mais moins constitutive,

<sup>6</sup> *Quai Ouest*, Annexe, « Pour mettre en scène "Quai Ouest" », Paris, Minuit, 1985, p. 104.

moins délibérée, moins maîtrisée (Brecht évoque d'ailleurs la manière dont sa pièce lui a échappé dans sa seconde préface), moins développée.

Le « champ » opère comme une mise à égalité du Dealer et du Client, et une mise à plat de la situation : en inscrivant leurs paroles à l'écart de ce que Benjamin appelait le « temps des horloges » et que Koltès nomme « les heures d'ouverture règlementaires des lieux de commerce homologués », l'auteur les situe dans un espace périphérique dont la première fonction est de les éloigner de la hiérarchie établie et de les faire sortir du contrat social. Tandis que le Client sort d'un espace défini par la verticalité (voir l'image de l'ascenseur, par exemple p. 13), le Dealer habite un territoire horizontal. L'orientation de sa marche tend vers l'égalisation. Pour celui qui se donne pour fin de « combler les creux » et « aplanir les monts qui sont entre nous » (p. 12), de réduire « cette taille qui fait la différence » en écrasant l'autre comme un « papier gras » (p. 22).

[...] tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs ; riches de même et, de même, pauvres ; et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur [...] (p. 11).

Cette méthode d'égalisation, qui constituerait une sorte d'application du « partage » tel que le définira Jacques Rancière<sup>7</sup>, et qui ne va pas, non plus chez le philosophe de l'égalité des intelligences, sans violence.

Le « champ » trouve ici une définition géométrique, comme croisement d'abscisses et d'ordonnées sur un plan d'égalité, qui met un suspens l'espace-temps, le champ sociologique — le Client admet ainsi que ce « croisement » correspond au moment où « tout homme et tout animal est provisoirement et approximativement à la même hauteur que moi », un moment où « la seule ressemblance, ou seule justice si vous préférez, est l'ignorance où l'on est du degré selon lequel cette peur est partagée, du degré [...] » (p. 23), etc. L'approche du Dealer, pour qui « toute ligne droite n'existe que relativement à un plan » (p. 18), se caractérise par l'horizontalité (y compris dans le geste de « tendre » sa veste), tandis que le Client qui vise « la hauteur des immeubles » (p. 14) et la « lumière là-haut » (p. 15), est mu par une quête de verticalité — mais également poussé par une menace de chute — et une haine de l'« humilité » (p. 15). Autrement dit, à la platitude que cherche à imposer le Dealer, le Client, quant à lui, ne fait que consentir à un temps « provisoire » de suspens — précarité temporelle que l'issue de la pièce confirmera. Le croisement de ces deux dimensions, horizontale et verticale, délimitent le « champ » annoncé par le titre, et qui s'avère être un champ *labyrinthique* dont le dessein, comme le précise le Client, résulte de l'« interception » de la ligne droite du Client par la ligne oblique (diabolique !) du désir que vient réveiller le Dealer, aisément comparable ici à la figure du Minotaure : « [...] et la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je suis perdu » (p. 20).

## 2. Polysémie du « champ » et augmentation du champ perceptif

Le titre de Koltès, en jouant d'une hypallage par chiasme (ce n'est bien sûr pas le champ qui est « solitaire » mais le sujet qui s'y inscrit), met simultanément en avant, en les confrontant, la solitude (singulier) face aux « champs » (pluriel). En imbriquant doublement la situation du drame, à la fois « dans » la solitude elle-même « dans » les champs de coton, le titre décrit un espace complexe, concentrique et concave, où chaque territoire se situe « dans » d'autres territoires. Le titre est dialectique contrairement à celui de Brecht : tandis que « la jungle » vaut comme métaphore des « villes », la solitude, substitut a-figuratif du personnage, se détache sur l'étendue « déserte » (le terme revient à quelques reprises dans la pièce de Koltès, par exemple p. 21) des champs, qui servent de chambre d'écho et d'amplification à la solitude. En situant son *deal* sous l'exergue de ce ton sur ton (puisque le champ est solitaire, et que la solitude est comparable à un champ désertique) et de cette interdépendance entre le sujet (la solitude) et l'objet (le champ de coton), la pièce « écrase » le personnage et son environnement en les mettant sur un même

<sup>7</sup> Voir *La Méthode de l'égalité*, entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Paris, Bayard, 2012.

plan, en les serrant dans un même pli. Le « champ » se trouve ainsi constitué par l'égalisation de la figure et de son environnement, le personnage devenant champ, le champ devenant figuration de la solitude. Le titre est cité dans le texte par le Dealer à l'intérieur d'une période qui retient l'attention, outre l'effet de citation (en apodose), du fait du passage au singulier, ainsi que de l'instauration d'un trouble syntaxique :

Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, de me la dire ; et s'il s'agit de ne point blesser votre dignité, eh bien, dites-la moi comme on la dit à un arbre, ou face au mur d'une prison, ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit ; de me la dire sans même me regarder (p. 21).

En effet, la construction rend ici indéterminable la qualité du pronom « la », pourtant énoncé avec insistance (« de me la dire » deux fois, « comme on la dit », « dites-la moi ») : la rupture syntaxique (anacoluthie) empêche de discerner si le pronom renvoie à la « fièvre » étant donné la complexité des mises en dénominateur commun qui biaisent l'intelligibilité immédiate : si bien que, en fin de phrase, ce qu'il s'agirait de « dire » pourrait aussi bien être la « fièvre », la « dignité » que la « solitude » elle-même. Cette indistinction (par aplanissement) est emblématique du problème posé par la définition de l'objet de l'échange, *deal* ou dialogue, qui est dans la pièce de koltès, indéterminé et indicible. Une de ses caractéristiques consiste en effet dans sa dimension *métathéâtrale* puisque le drame se donne explicitement pour objectif (non-atteint) d'exprimer son enjeu, son argument et de le nommer : « Alors que si vous me les montriez, si vous donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées et alors jugeables du moins, si vous me les nommiez, je saurais dire non [...] » (p. 27).

La pièce s'ingénie par ailleurs à « indéterminer » et « dé-définir » ce « champ » par glissements sémantiques successifs et empilés. Le champ, ainsi dé-défini, d'a-figuratif, devient espace figural au sens lyotardien<sup>8</sup> : contours de la projection et du désir de l'interlocuteur et, par dépliement de la mise en abyme, du spectateur. Par son insistance sur la question du regard (par exemple p. 19), le texte revient à de nombreuses reprises sur l'arbitraire de la situation qui fait rentrer chaque protagoniste dans le champ de vision de son interlocuteur — le regard précédent ainsi la parole, le *cadre* préexistant au *contexte*. Le dialogue est ainsi *disposé* comme une alternance quasi-cinématographique de champs et de contre-champs qui conduisent les points de vue subjectifs à s'enchaîner sans surplomb, c'est-à-dire sans de garantie de l'énonciation à deux voix — effet que le théâtre permet d'intensifier par son absentement de tout archiénonciateur. Le champ correspond dès lors à un dispositif qui remplace la garantie de l'énonciation par un cadrage, une écoute alternée sans évaluation.

Le caractère référentiel des « champs de coton » du titre se trouve, au fil du dialogue, effacé par la dimension a-référentielle du « champ » dont la première caractéristique est bien l'indétermination du contenu par accentuation de l'effet de cadre : le « champ » se présente d'abord un cadrage phénoménologique des perceptions, à la fois champ de l'expérience et champ perceptif dans lequel les valeurs sensibles (spatiales, temporelles, physiques, sensorielles) exprimées par les deux locuteurs sont à la fois intensifiées et antinomiques : à l'intérieur de la situation donnée, le champ phénoménal se dédouble et se conflictualise, n'aboutissant ni à une forme stable ni à un équilibre. On pourrait parler de situation actancielle sans unité phénoménale. La pièce décrit donc un champ perceptif augmenté (chaque signe, chaque mouvement, chaque approche, chaque geste, chaque mot, chaque regard s'y trouvent ralentis, commentés, densifiés et épaissis) mais sans acte véritable de présence de la part des deux protagonistes, qui ne s'engagent pas dans le champ de l'action, hormis au moment du dénouement.

La polysémie du « champ » est entretenue par le texte au fil duquel se déclinent différentes actualisations qui se neutralisent : champ agronomique, économique, cinématographique, sociologique, géométrique constituent autant de pistes interprétatives sur lesquelles glissent le déroulé du dialogue. La didascalie liminaire superpose ainsi le champ de coton à un espace commercial, un marché. La mise sur le même plan de l'homme « et »/« ou » de l'animal se concrétise par ailleurs par la délimitation d'un champ que l'on pourrait qualifier, « bêtement »,

---

<sup>8</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1974), rééd. Paris, Klincksieck, 2002.

d'agraire, « fertile » ou « stérile » (p. 11). L'animalité est une conséquence de l'augmentation du champ perceptif qui concourt à intensifier la dimension sensorielle et vitaliste. Ici, le Dealer évoquant son « territoire » va se comparer à un étalon dans un enclos (p. 21) ; là, le Client se masque derrière l'image de « l'abeille dans un champ de fleurs » (p. 22) — susceptible de piquer l'étalon — ou à la « clôture électrique » d'une « prairie » (p. 25) enserrant le Dealer. Le Client incarne en effet le désir de règle et de loi par opposition à la « nature » du désir chez le vendeur (p. 24). Pour finir, les deux protagonistes en viennent à nier le désir de l'autre, c'est-à-dire sa marchandise : « il n'y a pas de règle » dira le Dealer finissant par nommer le désir du Client, qui lui répond « Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour » (p. 20).

Le basculement dramatique survient lorsque le champ perceptif se concrétise progressivement en champ de bataille, au terme d'une implémentation référentielle qui consiste, par exemple, dans la convocation de la figure de la mère (p. 37<sup>sq.</sup>) qui assimile l'*agôn* à un espace matriciel et le dialogue, à un conflit gémellaire : l'indifférenciation relative des deux voix déclenche le combat et la saillie finale des « armes », suivant un processus de différenciation par la violence qui entérine l'indifférenciation progressive du dialogue dont une des fonctions, nous l'avons vu, était l'égalisation « forcée ». Petit à petit, le ton monte ; le Client devient plus offensif (à partir de la p. 39), comme si les tentatives réciproques d'apaisement ne suffisaient plus. La violence transperce à travers un langage policé de surface qui n'en suggère que mieux les préparatifs du combat : « se fâcher » (p. 42), « petit père » (p. 46) (qui file la métaphore des frères ennemis). Le dialogue devient plus référencé, le phénomène confus devient progressivement phénomène distinct : on nomme la mère, mais aussi la veste, le sexe ; la concrétisation du champ stratégique s'énonce : « je ne veux pas que l'on trouve la paix » (p. 45) ; l'offre de « sentiments » se trouvent rejetés par le Client (p. 49). L'égalisation qui préfigure la division est formulée comme échec du *deal* : « ce qui nous rapproche en tous les cas, c'est l'absence de rareté [et donc de prix, si l'on suit la théorie économique, *NdR*] qui nous caractérise tous deux » (p. 47) ; « Est-ce qu'on échange un sac de riz contre un sac de riz ? » (p. 50). La violence symbolique du marché laisse place à la violence littérale du combat et du champ d'opérations de guerre.

### 3. Conclusion : le champ, dispositif provisoire de suspens

*Dans la solitude des champs de coton*, en se situant dans un temps-réel littéral qui précède les « armes », narre l'histoire d'un équilibre impossible, tout du moins en suspens et précaire. De manière classique, la dramaturgie procède d'un basculement. Le Dealer et le Client tente en effet d'établir deux équilibres incompatibles, comme le montrent les images hiéroglyphiques (mais clairement sexuées et sexuelles) dont ils usent pour nommer le suspens — pour l'un, un équilibre sur la corne d'un taureau (p. 37) ; pour l'autre une état de flottement « sur le dos de trois baleine » (p. 46) : le suspens se trouve condamné par la rencontre de ces deux équilibres inconciliables, et, à l'instar du kung-fu qui alterne immobilisation et action, et où tout est susceptible de servir d'armes (dans la tradition Shaolin), il s'opère un glissement vers la concrétude du sexe, des armes et de l'action. L'incertitude de l'économie de l'échange fait qu'il n'y a pas de satisfaction possible (« je n'ai joui de rien », p. 54), et que la poursuite du mécanisme infini du *deal* ne saurait se poursuivre que de manière violente et, par conséquent, hors-scène — autre trait pour ainsi dire « classique » de la pièce de Koltès, qui situe le sang et les armes hors de la vue du spectateur. Ce qui échoue également, outre le suspens, c'est la « forme » que le Dealer tente de donner au désir du Client, ou l'unité formelle et phénoménale de leurs deux désirs : « Je ne suis pas là pour donner du plaisir, ms pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom, le traîner jusqu'à terre, lui donner une forme et un poids, avec la cruauté obligatoire [...] » (p. 29).

Le finale constitue bien sûr un moment de retour brutal à une situation référentielle. Mais l'on pourrait aussi considérer cette entrée en lice comme un déplacement chorégraphique supplémentaire, usant d'un autre langage corporel, mais poursuivant la logique koltésienne de l'expression du drame au travers de codes empiriques et de l'intensification de la dimension sensorielle et corporelle de la représentation. La prise des armes entraîne en tout cas un changement de cadrage qui met le *deal* hors-champ. Elle signe la fin de la neutralisation stratégique qui la précède, et l'échec de l'espace « atopique » (Roland Barthes) et du degré « zéro »

appelé de ses vœux par le Client : « je souhaite être zéro » (p. 52). L'ordre instauré par le *deal* invite à se référer à la notion de « monnaie vivante » que met en avant Pierre Klossowski, dans l'essai éponyme<sup>9</sup> dans lequel il imagine une société où les échanges ne se fonderaient plus sur l'équilibrage des intérêts et des rationalités, mais sur un échange abstrait de désirs et de fantasmes. Chacun se trouverait dès lors identifié à son fantasme (« loi » pour le Client, « amour » pour le Dealer), qui serait traduisible en valeur monétaire, ce que vient ici résumer ici Catherine Perret : « Au-delà de Marx qui s'arrête à l'abstraction du désir dans la marchandise, Klossowski voit dans l'abstraction du fantasme dans la monnaie le dernier stade de l'abstraction de la valeur sur laquelle repose le capitalisme moderne »<sup>10</sup>. Le cadrage qui délimite le « champ » de la pièce de Koltès correspond à ce moment où viennent s'abstraire non seulement le fétiche, mais également le fantasme qui le présuppose. Cette saisie n'est possible que dans la délimitation d'un champ, et par l'utilisation conventionnelle du dispositif théâtral qui permet d'étendre et d'augmenter cette phase de l'échange, prenant place avant la fétichisation concrète de la marchandise ou des armes, afin d'y capturer l'écoute, d'en augmenter la polyphonie sensorielle, d'en restituer l'infini « flottement ».

Isabelle BARBÉRIS  
*Université Paris Diderot*

---

<sup>9</sup> Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, Paris, Payot, 1997.

<sup>10</sup> « The new flesh et autres fables: à quoi rêvent les post-humains », *Cités*, n° 55, « Aujourd'hui, le post-humain ? », octobre 2013, p. 57.

PATRICE CHÉREAU : TROIS SOLITUDES

Pourtant chacun tue ce qu'il aime,  
Salut à tout bon entendeur.  
Certains le tuent d'un œil amer,  
Certains avec un mot flatteur.  
Le lâche se sert d'un baiser,  
Et d'une épée l'homme d'honneur.  
Certains le tuent quand ils sont jeunes,  
Certains à l'âge de la mort,  
L'un avec les mains du Désir,  
Et l'autre avec les mains de l'Or.  
Le plus humain prend un couteau :  
Sitôt le froid gagne le corps.  
Amour trop bref, amour trop long,  
On achète, on vend son désir.  
Certains le tuent avec des larmes  
Et d'autres sans même un soupir.  
Car si chacun tue ce qu'il aime,  
Chacun n'a pas à en mourir.

Oscar Wilde, *Ballade de la geôle de Reading*  
(trad. J. Guiloineau)

Puisque le travail de Patrice Chéreau s'est trouvé brutalement arrêté par la mort, et qu'on doit désormais envisager l'ensemble de ses réalisations comme une œuvre achevée — non sans malaise, puisqu'il ne cessait de lutter lui-même spectacle après spectacle, film après film, à l'intérieur même de sa création, contre toute muséification de son geste — on voit bien, que, de même que *La Dispute* de Marivaux en 1973, *Dans la solitude des champs de coton* (dans ses versions successives) en restera un des sommets — et sans doute sa plus grande réussite sur un texte de Koltès. En outre, le triomphe de sa dernière mise en scène de la *Solitude*, en 1995, apparaît rétrospectivement comme un point de transition de son parcours artistique ; tout en restant lié à un élan pris à Nanterre, le spectacle se donne des enjeux qui manifestent aussi une rupture avec une certaine pratique théâtrale : en témoignent l'abandon de toute scénographie au profit d'un lieu réel, brut, l'engagement personnel à nu de Chéreau dans l'interprétation du Dealer, tenant à la fois de l'exposition de soi, de l'autofiction et de la performance, choix qui redéfinit aussi une forme de jeu ; ce qui aboutit à la conception d'un objet spectaculaire unique et paradoxal, qui ne ressemble à rien de ce qui précède et qui interdit tout « refaire », dans une logique artistique de terre brûlée souvent présente dans le parcours du metteur en scène, mais qui, en ce cas précis, s'exerce aussi sur le texte : même si la *Solitude* est régulièrement jouée, aucune mise en scène n'a pu sembler dépasser, ou même déplacer à même hauteur, la dernière version de Chéreau ; comme si ce spectacle avait à la fois donné et conservé les clés théâtrales de l'œuvre, au point d'apparaître indissociable du texte de Koltès — et ce malgré les « trahisons » sur lesquelles il se fonde ; ce qui n'est pas, là encore, sans évoquer *La Dispute*, dont la mise en scène iconoclaste, si contestée à sa création par les autorités académiques, figure désormais dans certaines éditions scolaires comme inséparable de ce que signifie pour nous ce texte aujourd'hui.

Cette *Solitude* de 1995, dont la captation de Stéphane Metge a contribué à faire un classique de la mise en scène contemporaine, repose en effet sur une architecture paradoxale. Le premier

de ces paradoxes est bien connu : c'est avec un texte que Koltès écrivit en partie contre le théâtre — et plus précisément, comme on va le voir, contre la façon de Chéreau de faire du théâtre — que celui-ci imposa à la scène un auteur dont les deux premières pièces jouées à Nanterre avaient suscité, pour *Combat de nègre et de chiens*, un intérêt mitigé, et pour *Quai ouest*, un accueil assez froid. Les difficultés rencontrées par l'auteur, puis par le metteur en scène sur cette dernière pièce sont d'ailleurs pour beaucoup dans les décisions artistiques qui aboutirent pour Koltès, à l'écriture de la *Solitude*, et pour Chéreau, à sa première mise en scène de l'œuvre. L'un et l'autre choisirent de travailler à contre-pied de leur expérience précédente. On sait que Koltès, ébranlé par les questions théâtrales et dramaturgiques soulevées par Chéreau pour *Combat de nègre et de chiens*, s'était acharné à parfaire la composition dramatique de *Quai ouest*, s'imposant de strictes règles de construction, et repoussant dans les marges scéniques de la pièce de longs monologues intérieurs de ses personnages, faits selon lui pour la lecture — comme pour arracher son théâtre à une tentation littéraire. C'est à cette époque qu'il déclarait avoir compris et reconnu la règle des trois unités, et travaillé jusqu'à l'insomnie pour plier sa pièce aux nécessités de la scène<sup>1</sup>. De son côté, Chéreau avait voulu offrir à ce texte la grande salle de Nanterre ainsi qu'une scénographie sobre mais très spectaculaire, au fonctionnement dramaturgique sophistiqué, volontairement non-littéral : de grands containers mouvants structurant un espace relativement abstrait au lieu du hangar de la pièce — lieu capital mais peut-être trop chargé de sens par Koltès, trop scénographique par avance pour ainsi dire, pour être figuré. Quoi qu'il en soit, la violence et l'urgence du texte, sa fable même (l'histoire d'un groupe d'« exclus », comme on commençait à dire dans ces années 1980) disparaissaient dans cette composition théâtrale très élaborée ; comme si, malgré l'intensité passionnelle du jeu propre à la scène de Chéreau, cette approche raffinée et indirecte interdisait l'accès à la brutalité de certains enjeux, à la référence au réel, au sens.

Aussi Koltès déclara-t-il, dans le contrecoup de l'échec de ce spectacle :

Je ne voulais plus affronter les problèmes du théâtre — les impératifs techniques. J'avais l'impression de me perdre un peu. J'avais besoin de retrouver ce qui touche à l'écriture, voir où j'en suis. J'ai voulu entrer directement dans le thème que j'essaie à chaque fois d'aborder, et qui se noie. Quand on raconte une histoire, quand on écrit des relations amoureuses, on évite le sujet, le principal ; c'est-à-dire que les rapports entre les gens, les coupures entre eux, ne relèvent jamais du sentiment, ni du désir, ni de ces choses-là. Pour être sommaire, le monde pourrait se diviser entre qui sont complices et ceux qui se détestent sans aucun motif objectif. Et, naturellement, j'ai envie de parler des gens qui se détestent<sup>2</sup>.

Clairement, il s'agit là une déclaration de guerre à ce qui toujours été considéré comme une des caractéristiques majeures de l'art de Chéreau : la mise en scène du désir et des affects passionnels comme « sujet principal ». À quoi Koltès oppose l'« hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemi, un acte de guerre sans motif » dont il va faire le programme officiel de la *Solitude*, tel que le revendique le prière d'insérer de la pièce, « Si un chien rencontre un chat ». Dans ce texte volontairement péremptoire — mais au fond très énigmatique —, qui assène comme une évidence la division de l'humanité en « espèces » incompatibles, la métaphore animale sert à récuser toute motivation psychologique :

Les vrais ennemis le sont de nature, et ils se reconnaissent comme les bêtes se reconnaissent à l'odeur. Il n'y a pas de raison à ce que le chat hérisse le poil et crache devant un chien inconnu, ni à ce que le chien montre les dents et grogne. Si c'était de la haine, il faudrait qu'il y ait eu quelque chose avant, la trahison de l'un, la perfidie de l'autre, un sale coup quelque part ; mais il n'y a pas de passé commun entre les chiens et les chats, pas de sale coup, pas de souvenir, rien que du désert et du froid<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique », *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, rééd. 2009, p. 56-57 ; « Un hangar à l'ouest », *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 121-122 ; A.-F. Benhamou, « Koltès : le lieu de la scène », in André Petitjean, éd., *Koltès, la question du lieu*, actes des premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, Metz, CRESEF, 2001.

<sup>2</sup> B.-M. Koltès, « On se parle ou on se tue », propos recueillis par Colette Godard, *Le Monde*, 11-12 janvier 1987. Voir l'Annexe de ce volume.

<sup>3</sup> B.-M. Koltès, « Pour mettre en scène *Quai ouest* », *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1986, p. 108.



Lorsqu'on connaît le génie de Chéreau, justement, à *motiver* chaque réplique, et à rendre charnels et lisibles des affects complexes et contradictoires, on ne peut comprendre ce texte de Koltès autrement que comme une sorte d'injonction indirecte, mais très précisément adressée. Plutôt qu'une profession de foi, cette rhétorique implacable apparaît comme un round de son bras de fer avec le metteur en scène, ou comme la prolongation d'un rapport de force déjà engagé à l'époque de *Quai ouest*, pièce devant laquelle il avait posé les mêmes interdits :

On n'a pas le droit d'interpréter aucune des scènes [...] comme une scène d'amour, parce qu'aucune scène n'est écrite comme une scène d'amour. Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles. Il n'y a pas de tendresse dans le commerce, et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas<sup>4</sup>.

C'est ce refus affiché des sentiments que, dans beaucoup d'interviews qu'il donna par la suite, Chéreau appelle la « radicalité » de Koltès — une forme de violence qu'il considère comme étrangère à son propre univers (au point d'avouer avoir abordé à contresens plusieurs scènes de *Quai ouest*<sup>5</sup>) et dont il dotera par la suite le personnage du Client<sup>6</sup>. En choisissant comme sujet exclusif de la *Solitude* le *deal* (mot qui n'apparaît pas encore à l'époque de *Quai ouest*), il s'agit donc à la fois pour Koltès de ne garder de sa dramaturgie ce que Strindberg, dans une célèbre comparaison d'une pièce de théâtre à une côte de mouton, appelait « la noix »<sup>7</sup>, et de mettre le metteur en scène au pied du mur. À en croire son auteur, la pièce se réclame en effet d'une relation à la parole exactement inverse de celle que suppose, presque toujours, la direction d'acteur de Chéreau : « Ce n'est pas parce qu'ils s'embobinent l'un l'autre qu'ils se rapprochent l'un de l'autre », énonce Koltès avec une fausse innocence — alors que Chéreau n'a jamais cessé de montrer que c'est justement l'impossibilité tragique de l'authenticité, la tricherie sur soi, le mensonge, les dérobades, les esquives, qui finissent par créer, au risque de la perversion, les contacts les plus violents et les plus profonds entre les êtres (d'où sa prédilection pour Marivaux, mais ce parcours est aussi celui de beaucoup de ses films, de *L'Homme blessé* à *Persécution*, en passant par *Intimité*).

Sur le plan formel, le défi jeté par la *Solitude* est encore plus manifeste : si *Quai ouest* tentait peut-être d'intégrer l'esthétique de Chéreau — ou éprouvait une difficulté à se débarrasser de son emprise artistique — ce dialogue ne se soucie plus de départager ce qui ressortit à la littérature et ce qu'il s'y trouve d'éventuellement théâtral ; à l'inverse de la pièce précédente, il n'anticipe ni ne fantasme aucune représentation. On sait bien que c'est souvent en s'émancipant des normes scéniques contemporaines que les auteurs ont poussé les metteurs en scène à l'invention, et certains hommes de théâtre ont choisi par prédilection des textes *a priori* peu théâtraux. Mais c'est loin d'être le cas de Chéreau, qui a souvent raconté avoir rejeté *La Nuit juste avant les forêts*, envoyée par Gignoux en même temps que *Combat de nègre et de chiens*, précisément parce que le texte lui semblait purement littéraire. La tâche de la mise en scène est-elle de « dramatiser » un texte qui s'y refuse, ou de se plier à son injonction ? C'est, entre autres, cette question de fond que l'écriture de Koltès pose alors à Chéreau, dont la réponse, on le verra, variera subtilement.

Mais bien que les relations de ces deux esthétiques théâtrales (avec ce qu'elles engagent de positionnement face au monde, face aux êtres) induisent au fond un jeu de résonances et de

---

<sup>4</sup> B.-M. Koltès, « Si un chien rencontre un chat », *Prologue et autres textes*, Paris, Minuit, 1991, p. 122.

<sup>5</sup> « Chéreau/Koltès : une rencontre », entretien de Patrice Chéreau avec François Koltès (1995), URL : <http://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc> (consulté le 11 novembre 2013).

<sup>6</sup> « Le Client [...] est un personnage plus radical [que le Dealer], qui tient des propos cinglants : il est proche de nombreux autres personnages inventés par Koltès, proche, en tout cas, de la personnalité de Bernard lui-même. Ses affirmations redoutables : "Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Non, vous ne pourriez rien atteindre qui ne le soit déjà" sont la problématique même des pièces de Bernard : il faut donc faire entendre le Client dans sa radicalité » (Patrice Chéreau, « Tours et détours du désir », entretien avec Samra Bonvoisin, *Théâtre aujourd'hui*, n°5, « Koltès, combats avec la scène », 1996, p. 55-56.

<sup>7</sup> « Dans chaque pièce il y a une scène. C'est elle que je veux ; qu'ai-je à faire avec tout le reste, et pourquoi déranger six à huit acteurs pour qu'ils l'apprennent ! En France, je mangeais toujours cinq côtes de mouton, au grand étonnement des autochtones. La côte se composait en effet d'une demi-livre d'os et de deux pouces de gras, que je laissais. À l'intérieur, il y avait un morceau de muscle dorsal, la *noix* ! C'est elle que je mangeais. / Donnez-moi la noix ! voudrais-je dire à l'auteur dramatique » (August Strindberg, *Théâtre complet*, t. 2, Paris, L'Arche, 1982, p. 569).

discordances très complexe, elles créent aussi un champ de forces propice aux gestes artistiques radicaux. À l'intransigeance des interdits dont l'auteur accompagne son texte répond donc, par deux fois, la violence frontale des actes de transgression du metteur en scène. Paradoxalement, c'est en trahissant de façon assumée et revendiquée les intentions de l'auteur sur les points les plus névralgiques — la première fois en se distribuant le rôle du Dealer (que Koltès voulait noir), la seconde en rendant apparent le thème du désir homosexuel (que Koltès voulait exclure) — que Chéreau sembla donner à l'œuvre sa vraie lisibilité, voire son universalité, dans une sorte de triomphe d'une lecture contre-auctoriale. Célébration ou dévoration?

Il ne s'agit pas, en posant cette question, de remettre en cause la grâce exceptionnelle de la dernière version de la *Solitude* ; Chéreau y parvient, contre toute attente, à créer un suspense passionnant à partir de l'alternance des longues répliques d'un texte difficile. L'alliance de la rigueur et de la fantaisie théâtrale, la mise en jeu charnelle des corps, la précision dramaturgique, la puissance émotive de la relation entre les personnages, tous ces traits caractéristiques de son art ont presque immédiatement constitué ce spectacle en emblème de son œuvre scénique. Mais c'est justement sa réussite qui permet d'interroger l'extrême intelligibilité que cette mise en scène donnait au texte, dans ses moindres détails. Toutes les tensions entre l'écriture de Koltès et l'univers de Chéreau se seraient-elles dissoutes dans un accord final ? Ou bien un tel spectacle ne montre-t-il pas plutôt qu'éclaircir un texte, c'est toujours en même temps l'obscurcir ? De façon passionnante et unique — car il s'agit du seul texte auquel le metteur en scène soit revenu à plusieurs reprises — les versions successives de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau font jouer sur des modes différents, c'est-à-dire avec des charges émotionnelles et donc des effets de sens différents, l'altérité l'une à l'autre d'une écriture et d'une façon d'habiter le plateau.

### ***Solitude 1* (janvier-mars 1987 ; le Dealer : Isaach de Bankolé, le Client : Laurent Malet)**

La création de la *Solitude* a eu lieu dans la saison qui suivit celle de *Quai ouest* — donc par une décision prise immédiatement dans la foulée de ce semi-échec, comme l'a souvent rappelé Chéreau. Cette ténacité s'accompagne tout de même d'une précaution : le spectacle est présenté d'abord une semaine, du 27 janvier au 2 février 1987, puis repris quinze jours du 5 au 17 mars. Autrement dit, Chéreau n'a prévu que 18 représentations en petite salle, pour une jauge restreinte (350 places). Pour donner un point de comparaison, la création de *Quartett* de Heiner Müller (autre pièce contemporaine difficile à deux personnages), qu'il avait mise en scène deux ans auparavant, avait été programmée sur une durée de 43 représentations et accueilli près de 14 000 spectateurs... Ce choix en mineur, très inhabituel pour un théâtre aussi fréquenté et médiatisé que l'était alors Nanterre Amandiers, dit beaucoup de l'ébranlement causé par *Quai ouest*, mais surtout du désir de Chéreau de trouver une façon plus juste de mettre le public en contact avec Koltès, en manifestant leur rencontre artistique comme une expérience *in progress*, présentée comme telle, à partager comme telle.

La mise en scène elle-même donne à voir cet état d'esprit. Ce qui frappe d'abord, pour un public habitué au théâtre de Chéreau, et qui garde en mémoire le déploiement de moyens scénographiques de *Combat de nègre et de chiens* et de *Quai ouest*, c'est son total dépouillement. On retrouve le dispositif bi-frontal de *Combat*, mais cette fois avec un plateau entièrement nu ; seulement, de part et d'autre de ce ring étiré en longueur, les containers de *Quai ouest*, recyclés pour ainsi dire, mais aussi mis à l'arrière plan, pures touches de couleur, ou signes lointains, allusifs et presque graphiques, d'un univers contemporain — comme pour souligner que l'essentiel, cette fois-ci, ce sont le texte et les acteurs, et rien d'autre. Mais Chéreau va plus loin encore dans le geste de dénudation et d'abdication du savoir-faire théâtral ; alors que la rhétorique sophistiquée du texte semble exiger une virtuosité dans la diction à la mesure de celle de l'écriture, il fait le choix inverse : il distribue les rôles du Dealer et du Client à deux acteurs de cinéma, qui n'ont presque aucune expérience de la scène, Isaach de Bankolé et Laurent Malet. Certes leurs silhouettes sont transformées, théâtralisées, clownifiées pour ainsi dire, par les costumes de Caroline de Vivaise : Bankolé, qui avait été le longiligne et sombre Abad de *Quai ouest*, est cette fois bedonnant (grâce à un ventre postiche), moustachu, vêtu d'un manteau à carreaux sur une veste et un pull de camionneur, coiffé d'un chapeau, avec de lourdes chaussures

qui le plantent dans le sol ; face à lui, Laurent Malet, que Colette Godard décrit ainsi dans *Le Monde* : « Son imperméable flotte, ouvert sur un pull viscosité orange, sur d'étroits pantalons écossais bardés de zips. Il marche coincé dans ses invraisemblables santiags bicolores »<sup>8</sup> — silhouette improbable qui évoque celle des petits malfrats du film *Down by Law* de Jim Jarmusch, référence de Koltès dont Chéreau dit s'être inspiré. Mais malgré la stylisation extravertie donnée par les costumes, le spectacle se tient tout au long comme au bord du théâtre, sans y plonger, ébranlant de façon radicale tout ce qu'on pouvait attendre de Chéreau.

Comment évoquer cette espèce de retrait si inattendu, si particulier et si frappant — et cela malgré la présence d'effets de lumières (brusques bascules), et d'une bande son subtile et présente (Chuck Berry, Tom Waits, Tuxedomoon, et aussi aboiements, coups de tonnerre) ? Aucune des créations des pièces de Koltès à Nanterre n'ayant été filmée, c'est — outre les archives habituelles : photos, articles de presse, texte de programme — à la mémoire des spectateurs qu'il faut recourir. Vingt-sept ans après ce spectacle, je conserve en moi intact le sentiment de sidération qui s'en dégageait — sidération dont on avait l'impression qu'elle avait été celle du metteur en scène devant la pièce, et qu'il nous transmettait. Comme si Chéreau avait délibérément choisi de se livrer, et de livrer les acteurs, à un texte sur lequel le théâtre ne pouvait pas tenter de geste de maîtrise. Comme si le principal enjeu de cette mise en scène était de faire ressentir un choc devant un noyau d'énigme, dont une certaine maladresse des acteurs semblait porter la trace. On ne savait pas si le malaise de Laurent Malet, si ses sautes vocales, étaient celles du Client ou celles d'un comédien luttant d'un bout à l'autre avec un texte presque non « jouable » ; on ne savait pas non plus si le registre étale, impassible, d'Isaach de Bankolé était dû à l'opacité du Dealer, ou à l'impossibilité de l'acteur de trouver la façon de rendre le texte expressif. Le choix de deux interprètes presque vierges par rapport au théâtre prenait ici tout son sens, et toute sa valeur émotive ; l'un et l'autre, surexposés au regard du public par le bi-frontal, se trouvaient lancés dans l'arène sans aucun moyen technique pour tricher ou cacher la difficulté de ce qu'ils accomplissaient devant nous. Le rythme du spectacle ne ressemblait aucunement à ce qu'on avait l'habitude de trouver chez Chéreau (continuum émotif, tension dramatique en expansion) ; il avait plus à voir avec la temporalité imprévisible et parfois aléatoire d'un match — d'ailleurs le metteur en scène y avait inventé une véritable mi-temps, pause où les acteurs, sortis du jeu, buvaient à la bouteille et se relâchaient avant de reprendre leurs rôles, de se remettre en danger, en risque, jetés en pâture au texte de Koltès devant nous. Quant au sens de la pièce, il laissait entièrement perplexe : de quoi s'agissait-il ? De ramener tous les

rapports humains à la réalité du monde marchand (cette hypothèse n'apparaissait ni absurde ni inintéressante au milieu de ces années 1980 où les valeurs de l'argent et du profit faisaient retour malgré la gauche au pouvoir) ? D'une parabole lacanienne, fidèle à la formule selon laquelle « l'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas » ? En se maintenant — presque de force, par la résistance du texte — dans une sorte d'infra-théâtralité, le spectacle donnait l'idée d'un contenu abstrait (ce que Chéreau, dans le programme, appelait « dialogue philosophique dans la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle »). Allégorie sans doute, mais de quoi ? Cela restait obscur, non sans une sorte d'insolence, venue directement du texte, à laquelle le spectacle faisait droit.

La mise à disposition récente par l'INA, sur le site « En scène », de très courts extraits de spectacle (provenant pour la plupart d'actualités télévisées) a fait miraculeusement ressurgir du passé deux minutes de cette création<sup>9</sup>. Le fragment mis en ligne se situe dans la dernière partie de la pièce, à la fin de la réplique du Client dont Chéreau, dans toutes ses mises en scène, a fait un moment crucial, celle d'une sorte de craquage dans l'aveu<sup>10</sup> — suivi d'une reculade du Dealer. On y voit la mélancolie et la fragilité du Client de Laurent Malet, ridicule et touchant ; mais le plus intéressant, dans ce document, c'est ce qu'on y perçoit de l'interprétation de Bankolé. Alors que

<sup>8</sup> Colette Godard, « Patrice Chéreau monte *Dans la solitude des champs de coton* », *Le Monde*, 5 mars 1987.

<sup>9</sup> URL : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/liste/recherche/Fonction.Personne.id/7/e#sort/DateAffichage/direction/DESC/page/2/size/10> (consulté le 11 novembre 2013).

<sup>10</sup> Il s'agit de la sixième réplique du Client : « Et si — par hypothèse — j'avouais que je n'avais usé de l'arrogance », etc. (p. 41), que dès ses premières lectures (comme en témoignent les brochures conservées à l'IMEC) Chéreau a considéré comme un « point tournant ».

le Client a enfin laissé échapper que la demande de l'autre aurait pu rencontrer en lui un écho, le Dealer ne montre aucun trouble ; même à cet instant névralgique, il reste flegmatique et impénétrable — ce qui veut bien dire que le rôle n'a pas été construit sur une progression, ou une évolution. Lorsqu'il l'a repris en 1988, Chéreau a joué à ce moment, en réponse à la faiblesse subite (et tant attendue) du Client, une réaction d'attaque, comme si le Dealer en profitait pour se venger de l'humiliation subie depuis le début<sup>11</sup> ; renversement typique de la façon du metteur en scène d'envisager les relations : si un personnage est en demande, l'autre se replie ; mais que celui-ci cède, et le premier reprendra le pouvoir en se refusant. Mais la version initiale — telle qu'on la perçoit dans cet extrait — ne fonctionne pas selon cette modalité : la situation n'est pas réversible, les enjeux ne circulent pas entre les personnages, le Client et le Dealer restent résolument étanches l'un à l'autre, de façon sans doute conforme au projet de Koltès ; leur hétérogénéité radicale interdit toute psychologisation de la pièce. Le spectacle porte ainsi quelque chose de la rêverie de Koltès sur l'incommensurabilité des visions du monde entre différentes espèces, entre Noirs et Blancs, sur des effets de coupure radicale entre les êtres. L'absence d'un dénominateur émotif commun fait que malgré la forte mise en jeu des acteurs, malgré une présence presque de l'ordre de la performance étant donné la difficulté du texte, le spectacle ne peut être pas dramatique (rien ne s'y *noue* à coup sûr), ni même narratif (rien ne s'y *enchaîne* avec une logique compréhensible). Cette version à la fois charnelle et distante se maintient dans une étrangeté suspendue, produisant une représentation toujours en équilibre instable, sur un fil, au pur présent, entre théâtre et non théâtre.

***Solitude 2* (novembre 1987- 1990 ; le Dealer : Patrice Chéreau, le Client : Laurent Malet)**

À l'issue de cette première série de représentations, le public est dans l'expectative, la critique se partage devant le texte ; Koltès, dit la légende, est très satisfait. La reprise de la pièce est programmée pour la saison suivante, car le metteur en scène souhaite poursuivre et approfondir le travail, quand, au dernier moment, le décalage d'un tournage rend Bankolé indisponible. Chéreau a toujours déclaré que c'était ce hasard qui l'avait amené à reprendre le rôle du Dealer — comme la solution la plus simple, voire la seule solution pour faire vivre le spectacle... Mais, bien entendu, cette idée soudaine signifie aussi qu'il a investi et rêvé le personnage de façon très personnelle pendant les répétitions de la première série ; en réalité, et malgré le travestissement qu'il va s'imposer pour jouer — qui le rend presque méconnaissable — la dimension d'autofiction, qui sera si présente en 1995, fait déjà partie de l'arrière plan du projet. À une journaliste qui lui demande s'il n'y a pas « une sorte de coquetterie à l'envers dans le fait de jouer un bonhomme répugnant ? », il répond :

Il y en a forcément un peu. Sinon je n'aurais pas la force de le jouer. Ce rôle, je ne peux pas le tenir dans le détachement. Il faut que je sois dans l'écoeurement total qu'inspire le personnage ; je ne peux le jouer que dégoûté de moi. Ce rôle [...] c'est celui d'un dealer, mais moi je crois qu'il n'a rien à vendre, je crois qu'en réalité, il fait la manche pendant toute la pièce. [...] il est d'une roublardise infinie. Il dit : « J'ai moi même désiré tout ce qu'homme ou animal peut désirer à cette heure de la nuit ». Je connais ça<sup>12</sup>.

Mais cette projection d'une image négative de soi dans le rôle reste en filigrane ; l'aspect plus visible de ce geste de réappropriation est la transgression insolente de la première loi de séparation du monde de Koltès : le Dealer n'est plus (comprenons : n'a pas besoin d'être) noir. Koltès est furieux, au bord de la rupture, mais ne va pas jusqu'à l'interdiction. Et tout Paris se précipite pour assister à la performance d'un metteur en scène star, qu'on n'a pas vu en scène depuis 14 ans — et qui, n'ayant jamais été comédien professionnel, prend là de gros risques ; le succès est considérable.

<sup>11</sup> Dans la version de 1995, après l'« aveu » du Client, le Dealer de Chéreau semble à la fois éprouver du trouble devant ce qu'il a provoqué, une panique qu'il cherche à masquer, et peut-être un désarroi devant la sensation de son propre désinvestissement face à la reddition de l'autre. À cet endroit, à l'inverse de la version précédente, c'est la faiblesse du Dealer qu'on sent.

<sup>12</sup> « Patrice Chéreau : Fin de partie », entretien avec Brigitte Paulino-Neto, *Libération*, 1<sup>er</sup> décembre 1989.

Cette fois, le spectacle est beaucoup plus théâtral : d'une part parce que la grande maîtrise du texte qui est celle de Chéreau acteur montre qu'on peut vraiment le jouer, avec son humour, ses fulgurances, ses métaphores incongrues, son rapport au non-dit ; d'autre part parce qu'on y retrouve ce qui fait la force et l'efficacité de ses mises en scène : une tension constante, une violence toujours au bord de l'explosion, une participation des deux personnages à un rapport de force ininterrompu, physiquement investi. Par moments, la pièce devient presque comique, au prix parfois d'un certain surjeu.

Malgré cette théâtralité affirmée, la dramaturgie de cette seconde version, sur le fond, reste ambiguë. En apparence, et malgré la « blanchitude » du Dealer, le spectacle est encore sur les marques de la différence radicale réclamée par Koltès ; d'ailleurs, Chéreau fait figurer dans le programme « Si un chien rencontre un chat ». Mais lorsqu'on regarde, en connaissance de la version de 1995, le film réalisé par Benoît Jacquot en 1988, on se rend compte qu'en fait, la thématique du désir est déjà là — mais de façon cryptée, paradoxale et pour ainsi déniée en même temps qu'elle est affirmée, ce qui est au fond une manière de répondre à l'écriture de Koltès. En effet les deux personnages en présence n'ont aucune séduction : Chéreau lui-même s'est considérablement enlaidi, avec une moustache, un corset qui le cambre et souligne un ventre postiche, une casquette de cuir, des chaussures à talonnettes et une démarche boiteuse. Sa reprise du rôle du Dealer a entraîné une quasi-inversion de l'image du Client : puisque la couleur de peau ne la prenait plus en charge il a fallu créer de toutes pièces une différence maximale entre les deux protagonistes. Au plus loin du personnage vulnérable et bancal inspiré de Jarmusch, Laurent Malet a désormais l'apparence d'un punk agressif ; vêtu de cuir clouté, ses cheveux dressés comme dans une crête défaite, il se dandine en rangers sans grâce aucune. De plus le texte est projeté avec violence, parfois jusqu'au hurlement, Laurent Malet étant manifestement au delà de ses moyens vocaux, et Chéreau travestissant aussi sa voix. Ce jeu en force, cette gestuelle raide et souvent ridicule, ces silhouettes outrées, presque vulgaires, n'incitent guère à rêver d'érotisme. Et pourtant, à bien y regarder, sous l'ironie d'une représentation grotesque, tout est là : l'insistance veule ou agressive d'un homme en demande face à un homme en refus, ambigu, hystérisant son dégoût ; le blocage obsessionnel de cette situation ; la circulation de l'humiliation ; le rejet du Dealer et sa cruauté lorsque le Client finit par s'offrir — seul moment où Laurent Malet reste immobile, les yeux fermés, défait, prêt à tout céder — ; la violence physique sans cesse prête à sortir, comme si l'impossible jouissance était à portée de main dans le meurtre ; tout cela inscrit subrepticement la pièce de Koltès dans une relation sombre à l'homosexualité, la liant au monde de *L'Homme blessé*, ou encore à l'univers de Fassbinder — mort quelques années plus tôt, pendant le tournage de son dernier film, *Querelle* d'après Genet, auquel participait Laurent Malet ; Fassbinder dont Chéreau dira plus tard s'être inspiré pour inventer la silhouette du Dealer.

Mais *L'Homme blessé* et *Querelle* sont des œuvres d'avant l'épidémie de sida. La *Solitude*, écrite en 1985, créée en 1987, est conçue au plus fort de la catastrophe, alors que les malades se multiplient sans avoir d'autre perspective qu'une déchéance inéluctable et la mort à court terme. Mais la maladie doit-elle pour autant modifier le regard qu'on peut porter sur la très courte période de libération qui a précédé son explosion ? D'où parler d'un désir si longtemps interdit (en France la dépénalisation de l'homosexualité ne s'achève qu'en 1981) et qui semble tragiquement rattrapé par une condamnation à mort ? Peut-être est-ce cette question en suspens qui plane sur le cryptage de la référence de la *Solitude* (et de *Quai ouest*) à l'homosexualité. En 1989, Cyril Collard publiera *Les Nuits fauves* et Hervé Guibert, en 1990, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* — deux autofictions qui explorent cette intrusion brutale de la mort dans des vies où l'érotisme tient une place centrale. Rien de tout cela n'est présent dans la pièce de Koltès : mais la lente émergence du thème du désir dans la représentation qu'en donne Chéreau a aussi à voir avec la façon dont cette œuvre aux sens multiples traverse une époque, la révélant et se trouvant révélée par elle. Puisque mettre en scène un texte pour le partager pleinement avec le public, c'est peut-être avant tout cela : faire jouer ses résonances avec un présent qui habite l'imaginaire des spectateurs, consciemment ou non, quitte à laisser dans l'ombre une partie de ses autres significations.

***Solitude* 3 (1995, le Dealer : Patrice Chéreau, le Client : Pascal Gregory)**

Les archives conservées à l'IMEC, dans le fonds Chéreau (8 brochures annotées du texte) ne laissent aucun doute : bien que ses remarques soient laconiques, on voit bien que dès ses premières lectures du texte, Chéreau s'est posé la question de la relation de la pièce à un univers de drague — mais en en cherchant une expression indirecte. *L'outing* du thème dans la recréation de 1995 n'est donc pas dû à une différence de lecture, mais à un renversement de l'implicite en explicite, c'est-à-dire à un changement profond dans la façon de partager avec le public l'enjeu érotique de la relation des deux hommes :

Je ne me sens pas très à l'aise quand on cherche à expliquer la pièce par une hostilité fondamentale et une différence de nature entre les deux protagonistes [...]. Le mot qui revient le plus dans la pièce, c'est le mot désir : je le prononce onze fois, sous différentes formes, dans ma première réplique et le Client le reprend sept fois dans la sienne. Et, à ma connaissance, il n'y a pas de désir entre un chien et un chat.

En outre, c'est faire peu de cas d'une similitude paradoxale entre les deux personnages : bien qu'ils soient fondamentalement différents, ils partagent une même logique sophistiquée. Chacun entend parfaitement ce que l'autre dit ou veut dire et s'il n'y répond pas, ce n'est pas parce qu'ils ne se comprennent pas, mais parce que chacun refuse de faire à l'autre le cadeau de l'intelligibilité de sa pensée — ou de son désir.

[...] Bernard a mis beaucoup de paravents devant sa pièce. Nous sommes tous convaincus qu'elle ne doit pas raconter exclusivement une situation de drague, mais tant de moments du dialogue en retrouvant les mécanismes... C'est à nous d'élargir cette situation. Bernard a tout fait pour que l'échange du Dealer et du Client ne puisse jamais être assimilé à cette relation. D'où le texte sur les chiens et les chats ; d'où le fait que l'un est blanc et l'autre black ; d'où le fait que, profondément intimidé par l'auteur, je me suis interdit la première fois de mettre en scène quoi que ce soit qui puisse renvoyer au désir. Pourtant, on ne se parlerait pas sur un plateau si le désir n'était à assouvir à travers l'autre — je ne dis pas que c'est forcément l'autre qu'on désire, mais l'objet du désir doit passer par une transaction avec l'autre.

La pièce a pourtant beaucoup à voir — la preuve c'est que les personnages en plaisantent et qu'ils y font allusion par des doubles sens permanents — avec des situations érotisées. Ce n'en est probablement qu'un des sujets mais il est central, parce que secret, caché, et qu'il conduit le dialogue impérieusement<sup>13</sup>.

Cette fois, Pascal Gregory et Patrice Chéreau apparaissent au plus proche d'eux-mêmes, élégants, séduisants — comme sont élégants et séduisants les jeux de lumière et la bande son dans l'espace brut de la Manufacture des Œillets. La mise en scène met en œuvre comme un enjeu central l'intuition que Chéreau avait formulée dès la création : le langage comme une arme, non d'attaque, mais de défense par rapport à soi, à ses propres affects. « C'est comme ça dans toutes les pièces de Bernard, disait-il déjà en 1987. C'est pour ça que ses textes sont fascinants. On fait de grands cercles concentriques autour de la chose qu'on ne veut pas dire. On tente de cacher quelque chose pour se défendre. »<sup>14</sup> Cette « chose qu'on ne veut pas dire » sera donc désormais clairement perceptible. Mais ce n'est pas la seule différence avec la version précédente ; l'identité que Chéreau établit désormais entre les deux personnages va transformer entièrement la dynamique de la pièce. En effet, au lieu de se trouver tout au long dans une situation bloquée — l'un en demande, l'autre en refus — le Client et le Dealer sont cette fois dotés d'une même ambivalence par rapport au désir. Chacun se rétracte dès que l'autre s'abandonne un peu trop, puis revient au contact si en face, il y a menace de rupture ; et, comme le montre le documentaire réalisé par Stéphane Metge sur les répétitions du spectacle, c'est au cœur de l'écriture que le metteur en scène fait jouer ces micro mouvements, de manière à la fois théâtrale et infiniment subtile, la moindre métaphore du texte, son moindre développement logique étant mis en relation avec des courants émotifs souterrains et souvent contrapuntiques ; car sur la scène de Chéreau, la rhétorique n'est jamais au service des affects : bien au contraire elle s'emploie désespérément à les masquer, à les dénier, à les refouler — et par cet effort les révèle.

Outre la dramatisation et le suspense que permet cette relation sans cesse mouvante — une histoire se raconte, riche en péripéties affectives —, la communauté des deux personnages crée dans cette dernière version un horizon fusionnel propre à l'univers de Chéreau, et qu'exprime la

---

<sup>13</sup> « Des désirs, j'en avais », entretien de Patrice Chéreau et Claude Stratz avec Anne-Françoise Benhamou, livret-programme de *Dans la solitude des champs de coton*, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995, repris dans A.-F. Benhamou, *Koltès dramaturge*, Paris, Les Solitaires intempestifs, à paraître en 2014.

<sup>14</sup> Entretien avec François Malbosc, *Bleu Sud*, mars-avril 1987.

danse que le metteur en scène a imaginée au cœur du spectacle : rupture aussi saisissante qu'inattendue, mais qui prend dans l'après-coup une évidence bouleversante. Par un provocant enchaînement en hiatus, juste après la mi-temps du spectacle, la musique de Massive Attack précipite les personnages, et avec eux les spectateurs, à l'endroit rêvé que tous les mots encerclent et repoussent à la fois depuis le début du dialogue, celui d'un accord érotique entre les corps et d'un partage amoureux. On ne sait ce qui advient soudain pour ces deux-là sur ce sol de béton : un rêve, un fantasme, une utopie ? Quoi qu'il en soit, cette intimité poignante n'a eu qu'un temps, elle se dissipe aussi instantanément qu'elle avait surgi. Et la représentation reprend, chargée d'une vertigineuse nostalgie de cette plénitude, et du goût secret de l'absolu, un instant éprouvé en communion avec les spectateurs dans une joie théâtrale partagée.

Plus qu'aucune autre intervention peut-être, cette figuration tragique de la passion impossible marque l'appropriation par Chéreau de l'univers de Koltès. Mais tout aussi important est le geste par lequel ce spectacle affirme tranquillement le désir entre deux hommes, sans le charger d'une souffrance ou d'un poids de secret spécifiques. Dix ans après l'écriture de la pièce, alors que la maladie commence à être soignée, la reconfiguration politique liée à l'épidémie du sida et aux questions qu'elle a posées est en marche. Il faudra encore quatre ans pour que le Pacte civil de solidarité (Pacs) soit voté, après d'âpres débats aujourd'hui bien oubliés. Mais comme souvent, les imaginaires sont en avance sur les lois. Si le refus par Koltès du motif de la drague homosexuelle était lié à la crainte d'une restriction du sens de sa pièce, d'une ghettoïsation de sa dramaturgie, on peut dire que la « trahison » de Chéreau s'opère dans une écoute profonde de l'auteur aussi bien que dans celle d'un changement d'époque : cette séduction entre deux hommes est devenue une figure universelle, où tout amour peut se reconnaître ; sachant que, comme le dit Koltès, et comme le montrent la profondeur et l'ouverture du spectacle de Chéreau, ce n'est là que le point de départ des vraies questions : car « ce ne sont pratiquement jamais les situations complexes qui dissimulent des “je t'aime” ; ce sont plutôt les “je t'aime” qui dissimulent les situations complexes»<sup>15</sup>.

## Coda

J'ai peut-être commis le péché d'être trop respectueux du texte de *Quai ouest* : l'auteur lui-même me l'a reproché. Mais c'est qu'à avoir été cavalier avec les auteurs pendant vingt ans, il y a une vraie griserie à apprendre le respect — et pour quelqu'un qui a le même âge que vous. Erreur stratégique : il fallait saccager Koltès comme on saccage Marivaux : avec amour — disons plutôt fraternellement, car c'est une expression qu'il préfère<sup>16</sup>.

C'est en effet dans un geste d'amour superbe et ambivalent que Chéreau aboutit son parcours avec une pièce qu'il aura à la fois magnifiquement révélée et obscurcie de son empreinte, dans une relation très complexe du théâtre à l'écriture, du geste du metteur en scène à celui de l'écrivain — faite de fusion et de trahison, de séduction et de résistance. En ce sens, la dernière *Solitude* pourrait aussi se comprendre (parmi d'autres sens allégoriques possibles) comme une figuration du face-à-face des deux artistes. Et en donnant dans cette ultime version la victoire au Client et à sa « radicalité » selon lui proche de celle de Koltès, sans doute Chéreau a-t-il voulu maintenir et porter haut, au cœur même de son appropriation, la protestation de l'auteur contre toute élucidation.

Anne-Françoise BENHAMOU  
*Université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3*

---

<sup>15</sup> B.-M. Koltès, « Un hangar à l'ouest », art. cit., p. 119.

<sup>16</sup> P. Chéreau, brouillon d'un texte de programme (1987), IMEC, Fonds Chéreau.

## ANNEXE

### ON SE PARLE OU ON SE TUE<sup>1</sup>

Après avoir mis en scène *Combat de nègre et de chiens*, puis *Quai Ouest*, Patrice Chéreau répète une nouvelle pièce de Bernard-Marie Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*. Le texte, publié aux éditions de Minuit, est disponible en librairie ; la première est prévue le 27 janvier à Nanterre. Quelques pages d'un dialogue étrange entre deux hommes, désignés comme le Dealer et le Client. Le monde de Bernard-Marie Koltès est celui des gens qui ont franchi une porte, sont arrivés ailleurs et ne savent pas toujours que c'est irrémédiable. Petits blancs oubliés dans une colonie perdue, ex-bourgeois perdus sur des quais oubliés. Bernard-Marie Koltès habite un peu à New-York, beaucoup à Paris, au fond d'une impasse près de la folklorique rue Lepic, un appartement clair, bien rangé. Agressivement impersonnel.

« Un deal est une transaction commerciale, portant sur des valeurs prohibée ou strictement contrôlées, et qui se conclut dans des espaces neutres, indéfinis, non prévus à cet usage », écrit Bernard-Marie Koltès, en guise de préface. Cet espace, c'est celui de la scène et, auparavant, celui de la feuille sur laquelle s'alignent les mots : « Des dialogues qui ne se répondent pas, des monologues parallèles, une musique, un exercice d'écriture. Chez moi, les personnages commencent à exister quand je les fais parler, alors ils parlent beaucoup. Ensuite, je suis obligé de couper beaucoup ; cette fois le texte est court, et je n'ai pas tellement pensé à la scène ». Pas même au spectacle qu'en tirerait Patrice Chéreau ? Si, bien sûr, Bernard-Marie Koltès y a pensé, mais pour se dire que les contraintes, les histoires d'entrée, de sortie, c'était justement au metteur en scène d'y trouver des solutions.

« Je ne voulais plus affronter les problèmes du théâtre — les impératifs techniques. J'avais l'impression de me perdre un peu. J'avais besoin de retrouver ce qui touche à l'écriture, voir où j'en suis. J'ai voulu entrer directement dans le thème que j'essaie à chaque fois d'aborder, et qui se noie. Quand on raconte une histoire, quand on écrit des relations amoureuses, on évite le sujet, le principal ; c'est-à-dire que les rapports entre les gens, les coupures entre eux, ne relèvent jamais du sentiment, ni du désir, ni de ces choses-là. Pour être sommaire, le monde pourrait se diviser entre qui sont complice et ceux qui se détestent sans aucun motif objectif. Et, naturellement, j'ai envie de parler des gens qui se détestent. Pour les autres, tout va bien, donc c'est sans intérêt.

« J'avais pensé d'abord à mettre face à face un chanteur de blues et un punk ; deux conceptions de la vie absolument opposées, et c'est ça qui compte. Quand la distance entre deux personnes est aussi grande, qu'est-ce qui reste ? La diplomatie, c'est-à-dire le langage. Ils se parlent ou ils se tuent. Donc ils se parlent, mais ce n'est pas parce qu'ils s'emboîtent l'un l'autre qu'ils se rapprochent l'un de l'autre. Quand j'ai vu le film de Jim Jarmush, *Down by Law*, je me suis retrouvé dans les relations entre Tom Waits et John Lurie, réunis à leur corps défendant. Ce qui se passe entre eux est mystérieux comme dans un match de boxe. On met deux hommes sur un ring. Ils doivent se battre et gagner. Deux personnes qui ne se connaissent pas, se tapent à mort devant le public, vivent des choses qui dépassent la passion amoureuse. Face à l'adversaire, ils se dépouillent, souffrent comme jamais. Chez moi, ils se battent par le langage, et le langage entraîne une transformation en eux. Ils jouent à "si tu voulais, on serait copains", sans être dupes.

« Ces gens-là, en définitive, ne sont pas au bout du rouleau. Ils sont forts. Ils n'ont plus ni illusions ni foi. Ce qui leur permet des ambitions invraisemblables, des espoirs, fous, mais ponctuels. Ce sont des anti-mystiques. À dix huit ans, j'étais fasciné par Saint-Jean de la Croix, par Thérèse d'Avila — elle a écrit à peu près : "Je rêve d'une vie tellement belle que je meurs de ne pas mourir", c'est sublime non. Nous, nous voulons le dépassement. Ici même dans la vie sur terre. Juste un instant de dépassement. Le sacrifice pour un résultat immédiat. Mes personnages sont comme ça, ils ont des poussées d'adrénaline, et ils foncent, même s'ils ne croient pas au résultat.

« Ils ressemblent aux héros des feuilletons : "Dynastie", "Flamingo Road"... Des personnages extraordinaires, rien ne les arrête, ils sont formidablement vivants, drôles terribles. Ils se lancent dans des histoires fantastiques, c'est comme les

---

<sup>1</sup> *Le Monde*, 11-12 janvier 1987, p. 9.



*films de karaté. Tous ne sont pas bon, mais quand on va dans les salles à Barbès, c'est leur vrai public, et il s'amuse. J'ai beaucoup à dire sur Bruce Lee.*

*« J'aimerais traduire du bon boulevard anglo-saxon. Ce n'est pas ce que j'écris, mais je suis sûr que je pourrais le faire. Seulement, personne ne me croit. Quand j'écris, je pense à des acteurs. J'écris en ce moment pour Michel Piccoli, et Jacqueline Maillan, le spectacle doit être créé à Avignon en 1988 et mis en scène par Patrice Chéreau. J'aurai fini au printemps prochain. Il y a cinq rôles principaux, cinq ou six secondaires, et pas mal de petits. Pour l'instant, on est sûr seulement du couple Maillan-Piccoli. Ils n'ont jamais joué ensemble, ils ne se sont pas rencontrés professionnellement depuis le cours Simon. Ils sont tellement différents, forcément ils me donnent des idées. »*

Propos recueillis par Colette Godard

## REPÈRES BIOGRAPHIQUES

9 avril 1948 : naissance à Metz. Cadet d'une fratrie de trois enfants. Père officier, absent. « L'amour passionné et inconditionnel pour sa mère est fondateur. [...] Dès l'enfance, cela sera sa marque, comme s'il y avait un espace intime et intérieur auquel nul autre n'avait accès. S'il était plutôt timide et réservé, jamais il ne cachait son affection pour sa mère qui ne s'est démentie à aucun moment, jusque dans les périodes les plus difficiles de sa vie où tout lui devenait insupportable. L'amour qu'il portait à son père, à ses frères et aux autres personnes de sa « famille », ne souffrait aucune restriction à celui qu'il avait pour sa mère. » (Propos du frère de l'auteur, François Koltès, dans la préface à l'édition des *Lettres*, en 2009.)

1958 - 1967 : Metz

Élève au collège Saint-Clément, tenue par les jésuites.

Le Général Massu devient, en septembre 1961, gouverneur de Metz. « Mon collège était en plein au milieu du quartier arabe. Comme à l'époque on faisait sauter les cafés arabes, le quartier était fliqué jusqu'à l'os. »

Étudie le piano en 1960, puis l'orgue en 1965.

Adolescence, lecture de Rimbaud — voisinage continue toute sa vie.

1967 - 1974 : Strasbourg.

1967 : s'inscrit à la faculté de journalisme, qu'il fréquentera brièvement.

1968 : assiste à *Médée* de Jorge Lavelli avec Maria Casarès, en janvier. Expérience décisive. « Un coup de foudre ! Avec Casarès... S'il n'y avait pas eu cela, je n'aurais jamais fait de théâtre. » En mars, à quelques jours de ses 20 ans, lettre à sa mère : « Me voici à la veille de me mettre au service du théâtre. »

Printemps - été : séjour en Amérique du Nord, choc de la découverte de New-York.

Échec au concours d'entrée du CDE, section régie (nouvel échec l'année suivante, section jeu).

1969 - 1974 : *Le théâtre du Quai* — avec des amis acteurs amateurs, il crée plusieurs spectacles : Koltès écrit, dirige les acteurs et met en scène des pièces qui seront pour la plupart représentés à Strasbourg au temple Saint-Nicolas, et feront l'objet d'un enregistrement à l'ORTF de Strasbourg.

- 1969 - 1970 : rédaction des *Amertumes*, pièce adaptée d'un roman de Maxime Gorki, *Enfance* ; le spectacle est créé en mai 1970 — à cette date, il prend contact avec Hubert Gignoux, directeur du Théâtre National de Strasbourg (anciennement CDE). En septembre 1970, il entre au TNS, sans concours, avec l'appui de H. Gignoux (section régie) – il obtient le droit de poursuivre son travail avec *Le Théâtre du Quai* en dehors de l'école, fait unique dans l'histoire du TNS.

- 1970 : rédaction de *La Marche* (d'après *Le Cantique des Cantiques*, dans la traduction de Henri Meschonnic), puis création à Lille d'abord, puis Metz et Strasbourg,

- 1971 : Rédaction de *Procès Ivre* (d'après *Crime et châtiment*, de Féodor Dostoïevski) créé en juillet à Strasbourg, avant une tournée en Bretagne.

Nombreux allers-retours entre Paris et Strasbourg.

- 1971 - 1972 : début de rédaction de *L'Héritage* (première pièce sans source littéraire), elle fait l'objet d'une mise en voix à Paris, pour France Culture, par Evelyne Frémy, dans l'émission « Le Nouveau Répertoire Dramatique » de Lucien Attoun, avec des comédiens professionnels, dont Maria Casarès.

- 1973 : rédaction et création de *Récits Morts, Un Rêve égaré* à Strasbourg. Dernier spectacle du Théâtre du Quai.

L'été, tournage du long métrage *La Nuit perdue*, adaptation de *Récits mort* — le film sera achevé mais ne sera pas produit.

L'automne, voyage en URSS, en voiture (Kiev, Moscou, Leningrad), via l'Europe de l'Est.

Lecture des *Carnets* de Dostoïevski.

- 1974 : rédaction des *Voix sourdes* (pièce destinée pour la radio).

Été - automne : rédaction du *Journal des meurtres dans l'histoire de Hamlet*, adapté de *Hamlet* de William Shakespeare, que l'auteur cherchera à monter avec les comédiens du Théâtre du Quai, en vain. Fin du *Théâtre du Quai*

Novembre : enregistrement des *Voix sourdes* à France Culture dans l'émission « Le Nouveau Répertoire Dramatique » de Lucien Attoun, avec des comédiens professionnels.

Décembre : tentative de suicide.

1975 : Strasbourg et Paris

Printemps : enregistrement des *Voix sourdes* à l'ORTF avec les comédiens du *Théâtre du Quai*.

Début de rédaction d'un « scénario » : *La Ville aux chats*, qui deviendra le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*.

Expérience brève de la drogue. « Je ne parle pas de la drogue, parce que je ne crois pas qu'il y ait une différence de nature, profonde, entre les expériences que l'on peut faire avec la drogue, et celles que l'on peut faire ailleurs. En fait, la came amène à un emballement, qui est absolument personnel, et qui ressemble étrangement à celui qu'on pourrait avoir sans cela, c'est ce qui m'avait frappé quand j'en prenais. » (entretien avec A. Prique, 1984)

Entre au Parti Communiste (et fréquente l'école du Parti) ; lecture de Marx & Engels.

1976 :

Assiste à *La Dispute*, de Marivaux, mise en scène par Chéreau, au TNP de Villerbanne.

Avril, lettre à sa mère : « Je me suis trouvé en contact, – pour la première fois peut-être, en tous les cas d'une manière aussi violente - avec ce qui doit constituer le plus bas niveau de la classe exploitée, ou du moins celui qui m'a le plus bouleversé, sans doute parce qu'ils avaient moins de vingt ans, qu'ils me ressemblaient sur le plan des aspirations, et qu'enfin ils portaient la marque horrible d'une vie détruite déjà, sur leurs visages. [...] Il s'en est suivi une conversation de toute une nuit, jusqu'à dix heures le matin, qui m'a fait un choc tel que je n'arrive pas encore à calmer mon esprit. Je n'ai pas pu ouvrir la bouche ; pour la première fois depuis que je suis parti, je me suis senti « du mauvais côté », et, enfin, j'ai fui comme un voleur, avec une honte dont je n'arrive pas encore bien à voir quelles en sont les causes. [...] Tout, pour moi, s'était mystérieusement clarifié, sur tous les plans : il n'y a pas d'issue possible hors d'une adhésion complète à la cause et au mouvement de la classe ouvrière, de tous les exploités en général ; [...] cette conviction-là, je l'avais, je l'ai encore plus que jamais ; cela seul peut donner un sens à mon travail, travail qui est l'unique raison de vivre. Mais il y a que, ce soir-là, je me suis senti de l'autre côté - la sensation la plus angoissante que j'ai jamais ressentie. Pourquoi ? Me suis-je demandé. Pourquoi maintenant, alors qu'ouvertement je veux me mettre de leur côté, alors que, sincèrement, je veux me mettre à leur service ? J'ai alors senti le poids énorme de mon individualité : non, je ne serai jamais comparable à ces exploités-là, jamais ma situation aura de mesure commune avec ceux dont la vie est détruite avant vingt ans par le travail, et qui n'ont pas, faute du luxe de la culture, tous ces refuges dans l'esthétisme, dans l'art, dans toutes ces nourritures pour ceux qui ont le temps. »

Juin : achève la rédaction de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, qui sera d'abord refusé par tous les éditeurs à qui il l'adresse.

5 juillet : mort de son père, Edouard Koltès.

1977 :

Janvier : retrouve Yves Ferry à Paris : projet d'une pièce ensemble. Début de la rédaction d'un monologue : *La Nuit juste avant les forêts du Nicaragua*.

Avril : rencontre avec Boëglin — commande d'une pièce autour de J. D. Salinger.

10 mai : assiste au concert de Bob Marley, au Pavillon de Paris. Dès lors, se passionne pour le Reggae, notamment Burning Spears. « J'ai trouvé dans le Reggae un équivalent esthétique de tout ce qui m'attire chez mes écrivains préférés. » (entretien avec A. Prique, 1983)

Printemps : voyage en U.R.S.S. et en Tchécoslovaquie.

16 juillet : création de *La Nuit juste avant les forêts* (« off » d'Avignon) avec Yves Ferry. Dernière mise en scène de l'auteur.

Été : lecture d'*À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

Septembre : début des improvisations autour de J. D. Salinger à Lyon par la troupe de Boëglin sur lesquelles la pièce doit s'appuyer.

Automne : nouveau séjour à Londres, « à la recherche d'un Rimbaud introuvable. » ; lecture de Vargas Llosa (*La Ville et les chiens*, et *Conversation à la Cathédrale*).

1978

- janvier - mars : voyage en Nigéria — choc de la découverte de l'Afrique.  
- février - mars : dans le chantier Dumez à Ahoada, Nigeria. Ébauche d'une pièce, intitulée *Pour Nwofia*. Lecture de *Under The Volcano*, de Malcolm Lowry.

- mars : retour à Paris. Défaite de la Gauche aux Législatives : rupture de l'Union de la Gauche — « Les Français sont définitivement cons » (lettre à Bichette du 15 mars).

- 21 avril : représentation de *La Nuit juste avant les forêts* à la Cellule E.-Varlin du Parti Communiste, demandée par Koltès.

- 19 mai : création de *Salinger* mise en scène par B. Boëglin (Lyon, Théâtre de l'El Dorado).

- juillet : achève la lecture du troisième volume d'*À La Recherche du Temps Perdu* de Proust, et commence *Ulysse* de Joyce.

- août - décembre : voyage en Amérique latine (Mexique, Nicaragua, Guatemala)

25 août : arrivée à Managua, Nicaragua : le pays est en état d'urgence depuis le 22 août, où un commando sandiniste a investi le Parlement et pris en otage des députés. Entrepris la rédaction d'un recueil de douze nouvelles — il n'en écrira que deux. Départ pour le Guatemala, au début du mois de septembre. Près de Florès, excursion vers les ruines Mayas de Tikal. Choc puissant. « Quelque chose de tellement sophistiqué, e tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est devant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain. » S'installe finalement à San Pedro de Laguna, au bord du lac Atitlán, où jusque début octobre, il reprend *Pour Nwofia*, qui deviendra *Combat de nègre et de chien*.

1979

- janvier-février : poursuit la rédaction, à Paris, de *Combat de nègre et de chiens*.

Se lie avec des écrivains tels Copi, Guy Hocquenghem, ou le peintre Luis Caballero, qui habitent près de chez lui (entre Place Blanche et Pigalle).

Fréquente assidûment les cinémas — dans les années qui suivent, verra tous genres de films : découvrira par exemple, avec Carlos Bonfil, les comédies musicales. Mais aime surtout les cinéastes russes comme Tarkovski et Mikhaïlov (qui adapte Tchekov) ; les films de kung fu, (passion pour Bruce Lee) ; et le cinéma américain : il admire davantage les acteurs : Marlon Brando, Robert De Niro, John Travolta (sera fasciné par *La Fureur du samedi soir*) que les cinéastes (même s'il ne rate aucun E. Kazan). Il verra également au cours de ces années : Clint Eastwood (*Bird* et *Le maître de la guerre*), Godard, Frears, Coppola (*Le Parain* et *Rusty James*), Nanni Moretti, Michael Cimino (pour *Voyage au Bout de l'enfer* et *L'Année du dragon*), Jim Jarmush (*Down by Law* — qui sera une source d'inspiration pour *Dans la solitude des champs de coton*).

- été : achève la rédaction de *Combat de nègre et de chiens*. Le texte est publié dès le mois de septembre dans la collection « tapuscrit » du Théâtre Ouvert, dirigé par Lucien et Micheline Attoun. H. Gignoux donne à lire *Combat de nègre et de chiens* et *La Nuit juste avant les forêts* à Patrice Chéreau. Peu après (?), rencontre entre l'auteur et le metteur en scène — projet de mise en scène de *Combat de nègre et de chiens*.

- automne ? : rencontre Michel Guy (directeur du Festival d'automne), à qui il fait lire *Combat de nègre et de chiens*.

- octobre : séjour à Marrakech, Maroc, avec Michel Laurent.

- décembre : reçoit une réponse positive du CNL pour une aide financière à l'écriture.

- 16 décembre : mise en voix par Gabriel Monnet de *Combat de nègre et de chiens* au Centre culturel de la communauté française de Belgique, pour France Culture, à l'initiative de L. Attoun

1980

- 31 janvier : diffusion de *Combat de nègre et de chiens* sur France Culture.

Lecture des *Sept piliers de la sagesse* de T. E. Lawrence.

- mars : avec l'appui de Alain Robbe-Grillet, qui a refusé *La Fuite à cheval très loin dans la ville* pour les éditions de Minuit mais porte un certain intérêt au texte, il sollicite d'autres aides du CNL.

- mi-mars : séjour en Afrique Francophone : Bamako, Mali ; puis Abidjan, Côte d'Ivoire.
- avril : obtention d'une bourse annuelle du CNL, grâce à l'aide de Michel Guy.
- 29 mai : Réédition de *Combat de nègre et de chiens*, co-éditions Théâtre Ouvert / Stock, suivi de *La Nuit juste avant les forêts*.
- 3 juillet : se rend au concert de Bob Marley au Bourget (tournée d'*Uprising*).
- septembre : en Normandie sur les traces de Marcel Proust : Cabourg et Trouville.

1981

- 6 janvier (jusqu'au 8 février) : reprise de *La Nuit juste avant les forêts*, par la Comédie-Française au Petit Odéon, mise en scène de Jean-Luc Boutté, à qui Patrice Chéreau avait donné le texte, et interprété par Richard Fontana. Premiers articles de presse autour de Bernard-Marie Koltès. Nombreux entretiens pour la presse jusqu'à sa mort.

- avril-juillet : séjour à New York. Début du projet de *Quai Ouest*.

Ses goûts musicaux évoluent : Mickaël Jackson, Gregory Issac, Fela, Steel Pulse, Salif Keita, Manu Dibango, Third World, Black Uhuru (il assiste à un de leurs concerts à New York).

Lecture « ardente » de *Lord Jim*, de Conrad

- 10 mai : élection de François Mitterand à la Présidence de la République Française.

- 11 mai : mort de Bob Marley.

- octobre : nouveau séjour à New York — poursuite de la rédaction de *Quai Ouest*.

- automne - hiver : traduction de *Blood Knot*, de Athol Fugard (commande de Yukata Wada)

1982

- printemps : reçoit le prix SACD du Nouveau Talent Théâtre.

- mai : Chéreau nommé directeur du nouveau centre Nanterre-Amandiers.

- 12 juillet : création des *Liens du Sang*, mise en scène Y. Wada (Festival d'Avignon).

- août : tournage de *L'Homme blessé*, de P. Chéreau : figuration.

- septembre : Chéreau décide d'ouvrir son théâtre de Nanterre par une mise en scène de *Combat de nègre et de chiens*.

- décembre : séjour à Lagos, Nigeria, avec R. Peduzzi et P. Chéreau en vue de la préparation de la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* à Nanterre-Amandiers.

1983

- 21 février (au 24 avril — puis du 6 au 25 juin) : création française de *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène P. Chéreau, pour l'ouverture du théâtre de Nanterre-Amandiers.

- fin avril : voyage au Sénégal ; il signe ses lettres à certains amis d'un nouveau nom : Cheik Abdallah.

- mai-juin : nouveau séjour à New York.

Découvre, enthousiaste, le rap, sur Washington Square.

Lecture de Faulkner : *Les Palmiers sauvages* ; *Lumière d'août*. Lecture du *Cœur est un chasseur solitaire*, de Carso Mc Cullers ; des *Confessions de Nat Turner* et de *La Proie aux flammes*, de Styron. Relecture des *Illusions Perdues*, de Balzac.

- mi-octobre : nouveau séjour à New York. Achève la rédaction de *Quai Ouest*.

- (?) apprend qu'il est séropositif [à l'heure actuelle, les témoignages sont trop incertains pour dater avec précision le moment où il l'apprend]

1984

Rédaction de *Nickel Stuff*. « J'écris un scénario de cinéma (*Saturday night fever* N° 3). Casting : John Travolta, Robert de Niro, etc.). Je m'amuse bien à ça, c'est moins fatigant que le théâtre.»

23 juillet : publication de *La Fuite à cheval très loin de la ville*, éditions de Minuit (achevé d'imprimer) — tous les textes seront publiés ensuite par les éditions de Jérôme Lindon.

juillet : séjour en Egypte sur le tournage de *Bonaparte*, réalisé par Y. Chahine, dans lequel jouent P. Chéreau et M. Piccoli.

Lecture de Peter Handke (*La Femme gauchère*), Jorge Amado, et Marguerite Yourcenar (*Les Mémoires d'Hadrien*)

- août : choisit Heiner Müller pour la traduction de *Quai Ouest*.

1985

- mi mai - mi juin : nouveau séjour à New York. Début de la rédaction de *Dans la Solitude des champs des cotons*.

- 18 septembre : publication de *Quai Ouest*, éditions de Minuit.
- septembre : emmène Patrice Chéreau voir Jacqueline Maillan dans *Lily et Lily*, de Barillet, Grédy et Rolland, au Théâtre Antoine. Projet de pièce pour J. Maillan.
- octobre : nouveau séjour à New York — rejoint par R. Peduzzi et D. Lannoy en vue des préparations de la mise en scène de *Quai Ouest* à Nanterre-Amandiers.
- décembre : bourse de voyage obtenue grâce à M. Guy — voyage au Brésil : Rio de Janeiro, puis Sao Paulo ; Noël à Salvador de Bahia, et Nouvel An à Rio. Découverte de la Capœira.

1986

- février : achève la rédaction de *Dans la Solitude des champs de coton*.
- printemps : commence la rédaction de *Tabataba*, pour le Cycle « Oser Aimer », que Lucien Attoun organise pour Théâtre Ouvert en commandant une pièce à quinze jeunes auteurs, en vue du Festival d'Avignon.
- avril : publication de cours textes dans *L'Autre Journal* : « Home », « Out ».
- 15 avril : mort de Jean Genet. Début de rédaction d'un roman dont il ne restera que le prologue, publié à titre posthume sous le titre de *Prologue*.
- 24 avril (au 26 juin) : création française de *Quai Ouest*, mise en scène P. Chéreau (Nanterre-Amandiers).
- 19 juillet : création de *Tabataba*, mise en scène Hammou Graïa, à Avignon, en clôture du cycle « Oser aimer ».
- automne-hiver : début de la rédaction d'une pièce, *La Ville s'éveille*, qui deviendra *Le Retour au désert*.
- 10 décembre : publication de *Dans la Solitude des champs de coton*.

1987

- 27 janvier (au 2 février) : création de *Dans la Solitude des champs de coton*, mise en scène P. Chéreau (Nanterre), avec Laurent Malet (*Le Client*) et Isaach de Bankolé (*Le Dealer*) — la pièce est aussi simultanément montée en Allemagne, puis dans le monde.  
Rencontre Pierre Boulez — projet d'opéra.
- printemps : séjour au Maroc, avec Laurent Malet et Michel Laurent.
- juillet : achève la rédaction de sa pièce, qui s'intitule désormais *Le Retour au désert*.
- été : début de la traduction du *Conte d'hiver*, de W. Shakespeare, pour Luc Bondy.
- 20 octobre : reprise de *Dans la Solitude des champs de coton*, avec Laurent Malet (*Le Client*) et Patrice Chéreau (*Le Dealer*), à Grenoble, puis Villerbanne, et Berlin (du 30 octobre au 3 novembre), puis reprise à Nanterre, du 20 au 29 novembre 1987.
- fin novembre : au Cameroun, sur le tournage de *Chocolat* de Claire Denis, avec Isaak de Bankolé.

1988

- 28 janvier : meurtre d'un policier à Toulon commis par Roberto Succo. Avis de recherche affiché sur les murs du métro. Koltès voit ses affiches : « coup de foudre ». Un mois plus tard, l'assassin est arrêté. Le lendemain, il tente de s'échapper par le toit de la prison, harangue les journalistes présents sur place, et tombe : la scène est filmée et diffusée en direct.
- 1<sup>er</sup> février : publication de *La Nuit juste avant les forêts*, et le même jour de sa traduction du *Conte d'hiver*, aux éditions de Minuit (achevé d'imprimer).
- 23 mai : suicide de Roberto Succo.
- Juin : début de la rédaction de *Roberto Zucco*, qu'il achèvera à l'automne.
- juillet : à Avignon, voit *Hamlet*, mise en scène de Chéreau — « Un choc pareil, je n'en avais plus ressenti depuis *La Dispute*, montée par Chéreau. Plus loin, ç'avait été l'émotion de Maria

Casarès dans *Médée*. » Assiste également à *Dans la Solitude des champs de coton*, dans sa deuxième version, avec P. Chéreau et L. Malet. Très affaibli par la maladie.

- 1<sup>er</sup> septembre : publication du *Retour au désert*.

- 27 septembre (au 19 février 1989) : création du *Retour au désert*, mise en scène par P. Chéreau (Théâtre du Rond-Point, à Paris).

- octobre : assiste à la mise de scène des *Trois Sœurs* de Tchekov par Peter Stein, à Nanterre-Amandiers. Émet le souhait publiquement d'être monté par Peter Stein.

- 17 octobre : s'adresse au metteur en scène qui monte *Le Retour au désert* au Thalia Theater, pour lui reprocher son choix d'attribuer le rôle du Grand Parachutiste Noir à un acteur non africain.

- fin novembre : séjour à Lisbonne, où il rejoint Claire Denis qui travaille sur un projet de film, *White Material*.

Projet de pièces, sur Coco Chanel (laissée inachevée), ou pour Maria Casarès (sur Job).

1989

- 6 janvier : voyage à Acapulco, Mexique, avec Isaak de Bankolé. Gagne, seul, le Guatemala (à la recherche du lac Atitlán, et des ruines de Tikal ?). Affaibli, il y renonce, retourne à Paris quelques semaines plus tard.

- février-mars : nouveau voyage à Lisbonne, Portugal, avec Claire Denis, — il est rejoint par sa mère et quelques proches.

- 5 avril : très affaibli, retourne à Paris — vit chez son frère, puis après un bref séjour à l'hôtel Aiglon, est hospitalisé à l'hôpital Laennec.

Mort de Bernard-Marie Koltès, le 15 avril 1989, à 41 ans.

## NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

### *Œuvres de Bernard-Marie Koltès*

Toutes les œuvres de l'auteur sont publiées aux Éditions de Minuit, sauf mention.  
(Entre parenthèses, la date de rédaction — la seconde date est celle de la publication.)

- *Les Amertumes* (1970), 1998 (théâtre, réécriture d'*Enfance* de Maxime Gorki).
- *La Marche* (1971), 2003 (théâtre, réécriture du *Chant des chants*, d'après la traduction de Henri Meschonnic).
- *Procès ivre* (1971), 2001 (théâtre, réécriture de *Crime et châtiment* de Dostoïevski).
- *L'Héritage* (1972), 1998 (pièce radiophonique).
- *Récits morts, un rêve égaré* (1973), 2008. (théâtre)
- *Des Voix sourdes* (1974), 2008 (pièce radiophonique).
- *Le Jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet* (1974), 2007 (théâtre, réécriture de *Hamlet*, de Shakespeare, depuis la traduction de Yves Bonnefoy).
- *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1976), 1984 (roman).
- *La Nuit juste avant les forêts* (1977), 1986 (publié sans indication de genre).
- *Salinger* (1977-1978), 1995, rééd. 2005 (théâtre, d'après les nouvelles de J.S. Salinger).
- *II, et III* (1978), in '*Prologue*' et autres textes (nouvelles, d'un ensemble inachevé).
- *Combat de nègre et de chiens* (1979), 1989 (théâtre).
- *Douze notes prises au nord* (1983), in *La Famille des orties* (esquisses et croquis de Bernard-Marie Koltès et François Regnault autour des *Paravents* de Jean Genet mis en scène par Patrice Chéreau en 1983) ; édition Béba / Nanterre-Amandiers, 1983 ; repris dans le *Magazine Littéraire*, n° 395, février 2001, p.52 (récit).
- *Quai ouest* (1983), 1985 (théâtre).
- *Last, last Dragon* (1985), inédit, repris dans *Alternatives Théâtrales*, 35-36, 1990, p.56 (critique du film *Le Dernier Dragon* de Berry Gordon).
- *Prologue* (1986), in *Prologue et autres textes*, 1999 (prologue d'un roman inachevé).
- *Dans la Solitude des champs de coton* (1985), 1986 (d'abord publié sans l'indication *théâtre*, le genre est ensuite précisé lors des rééditions).
- *Tabataba* (1986), in *Roberto Zucco*, 1990/2001.
- *Le Conte d'hiver*, (1988) (traduction de *Winter Tale*, W. Shakespeare), Paris, Minuit, 1988.
- *Le Retour au désert* (1988), 1988, rééd. 2006.
- *Roberto Zucco* (1988), 1990, rééd. 1990 (avec *Tabataba*), 2001 (avec *Coco*).
- *Coco* (1989) (pièce inachevée), in *Roberto Zucco* Paris, Minuit, 1990/2001.
  
- *Une part de ma vie* (1983 – 1989), 1999 (Entretiens).
- *Lettres*, 2009 (Correspondances).

### Œuvres inédites :

- *La Nuit perdue* (1973), (version cinématographique de *Récits morts*), N/B, 65 min.



*Sur l'œuvre de Bernard-Marie Koltès (bibliographie indicative).*

*Monographies*

- BERNARD, Florence, *Koltès, Une poétique des contraires*, Paris, Honoré Champion, 2010, 432 p.
- BIDENT, Christophe, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, 118 p.
- BON, François, *Pour Koltès*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, 75 p.
- DESPORTES, Bernard, *La Nuit, le nègre, le néant*, Charlieu, La Bartavelle, 1993, 161 p.
- UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud, 1999, 208 p.

*Ouvrages collectifs*

- Nanterre / Amandiers, *Les années Chéreau 1982-1990*, coll. « Le spectateur français », Imprimerie Nationale Editions, 1990. Ouvrage réalisé par Sylvie de Nussac.
- *Koltès, la question du lieu*, Éditions du Centre des Etudes Linguistiques, CRESEF, Metz, 2001. Sous la direction de André Petitjean.
- *La Bibliothèque de Koltès, Réécritures et métissages*, Éditions de la Bibliothèque médiathèque de Metz, Metz, 2004. Sous la direction de Jacques Deville.
- *Voix de Koltès*, Anglet, Carnets Séguier, 2004. Sous la direction de Christophe Bident, Régis Salado, et Christophe Triau.
- *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Lausanne, Éditions Peter Lang, 2010. Sous la direction de Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau, et Arnaud Maïsetti.
- *Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes*, Éditions du Centre des Etudes Linguistiques, CRESEF, Metz, 2011. Sous la direction. de André Petitjean.

*Revue*

- *Alternatives théâtrales*, « Koltès », Ed. Alternatives théâtrales / Odéon-Théâtre de l'Europe, n° 35-36, Bruxelles, juin 1990, (rééd. 1996), Dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de Serge Saada.
- *Théâtre Aujourd'hui*, « Koltès, Combat avec la scène », n°5, CNDP, mars 1996, 200 p. (+ 16 diapos + 1 CD). Dossier coordonné par A-F Benhamou, S. Bonvoisin, M. Fournier et J-C Lallias.
- *Théâtre / Public*, « Koltès », n°136-137, Gennevilliers, juillet – octobre 1997, pp. 24-69
- *Europe*, « Koltès », n° 823-824, nov. – déc. 1997, pp. 3-134.
- *Études Théâtrales*, « Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines », n°19, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, Louvain, 2000, pp. 88-166. Sous la dir. de Sieghild Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer.
- *Le Magazine Littéraire*, « Koltès », n°395, Février 2001, p. 18-64.
- *Nouveaux cahiers de la Comédie-Française*, « Bernard-Marie Koltès », n°1, Comédie-Française – L'avant-scène théâtre, mars 2007.

*Autour de Dans la solitude des champs de coton*

*Ouvrages sur la pièce*

- BERNARD-NOURAUD, Paul, *Dans la solitude des champs de coton : Les Ombres solitaires*, Paris, éditions Petra, 2012, p. 322.
- GIRKINGER, Irène, « La solitude à deux : la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et ses réalisations scéniques par Chéreau », Frankfurt am Main / Berlin / Bern, Editions Peter Lang (Coll. « Publications universitaires européennes »), 2001, 129 p.
- JOB, André, *Koltès. La rhétorique vive*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs Lettres », 2009, 136 p.

*Quelques articles*

- BENHAMOU Anne-Françoise, « Neuf remarques à propos de l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès », *Le Journal du Théâtre National de Belgique*, Bruxelles, 1991, (repris dans le programme de *Dans la solitude des champs de coton*, mise en scène Patrice Chéreau, Odéon-Théâtre de l'Europe, saison 1995-1996.)
- PAVIS, Patrice, « Bernard –Marie Koltès – *Dans la solitude des champs de coton*, ou le monde où l'on deale », in *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris Armand Colin, 2004, p. 78-103.
- VERSEAU, Olivier, « *Dans la solitude des champs de coton* : Lieu dit », *Théâtre / Public*, « Koltès », n°136-137, Gennevilliers, juillet-octobre 1997, p. 48
- NATIVEL, Valérie, « De l'entracte au break. Aspects de la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau (1995) », *Revue Agôn*, en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=714>.

## LES AUTEURS

**Florence BERNARD** est maître de conférences à l'IUT d'Aix-Marseille (Aix-Marseille Université). Elle est membre du Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille (CIELAM EA 4235) et s'associe aux recherches du laboratoire Identité Culturelle, Textes et Théâtralité (ICTT EA 4277) de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. Elle se consacre aux théâtres français et européen du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Elle est l'auteur de *Koltès, une poétique des contraires* (2010, rééd. 2013) et a notamment codirigé l'ouvrage *Relire Koltès* (Marie-Claude Hubert et Florence Bernard, éd., 2013).

**Yannick BUTEL** est critique et professeur en études théâtrales à l'Université d'Aix-Marseille. Il a notamment publié *Essai sur la Présence au théâtre* (2000), *Vous comprenez Hamlet* (2005) et *Regard critique* (2009). Il collabore à diverses revues et a participé au volume des *Voies de la Création théâtrales* consacré à *Claude Régy* (2009). Il est directeur de la série « Scènes », collection « Arts », aux Presses universitaires de Provence et dirige la revue *Incertains regards*. Il est aussi co-fondateur de *L'Insensé* (plateforme numérique de critique en ligne des arts vivants). Au cinéma, il a réalisé un documentaire, « *Acteurs de cristal* », rencontre avec *Valérie Dréville* (2013).

**Catherine DOROSZCZUK** enseigne la littérature en première supérieure au lycée Condorcet, à Paris. Spécialiste de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle est l'auteure de travaux sur les Lumières et la littérature contemporaine.

**Amin ERFANI** enseigne la langue et la littérature française à Lehman College, City University of New York. Sa recherche et ses publications sont en phase avec son travail de traduction de théâtre contemporain français en américain, notamment des textes de Bernard-Marie Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*, *Tabataba*) et de Valère Novarina (notamment *L'Animal du temps*).

**Chloé LARMET** est doctorante en arts du spectacle à l'Université de Picardie-Jules Verne. Ses recherches portent sur le théâtre contemporain, en particulier Krystian Lupa, Anatoli Vassiliev, Claude Régy, Christoph Marthaler, autour des notions de corps, d'énonciation et de voix. Elle est l'auteure de plusieurs articles parus ou à paraître.

**Arnaud MAÏSETTI** est professeur agrégé en études théâtrales à l'Université d'Aix-Marseille. Il a récemment soutenu une thèse sur l'écriture du récit dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Ses travaux portent sur le théâtre contemporain et les nouvelles écritures narratives, notamment numériques. Il est l'auteur d'un essai sur Koltès (*Seul comme on ne peut pas le dire*, 2012) et de récits de fiction (*Où que je sois encore...*, 2008, *La Mancha*, 2009, *Anticipations*, 2012, *Affrontements*, 2013). Il est également dramaturge dans la compagnie La Controverse.

**Jérémy MAJOREL** est maître de conférences en littérature et théâtre à l'Université Lumière-Lyon 2, membre de l'équipe « Passages XX-XXI » (EA 4160). Il a publié *Maurice Blanchot. Herméneutique et déconstruction* (2013). Articles sur Koltès : « Métaphores de Koltès : éclats d'un *Theatrum Mundi* », in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maïsetti, éd., *Koltès maintenant et autres métamorphoses* (2010) ; « Un théâtre de l'asymétrie (*Dans la solitude des champs de coton*) », in Florence Bernard et Marie-Claude Hubert, éd., *Relire Koltès* (2013).

**Emmanuel PESTOURIE** enseigne la littérature en première supérieure au lycée Dumont d'Urville, à Toulon. À côté de publications parascolaires, il s'est principalement intéressé à des problématiques centrées sur une approche phénoménologique de la lecture.

**Dominique RABATÉ** est professeur de littérature française du XX<sup>e</sup> siècle à l'Université Paris Diderot. Il dirige la revue *Modernités* et une collection chez Classiques Garnier. Il a écrit de nombreux livres : sur Louis-René des Forêts, Pascal Quignard, Marie NDiaye, sur le roman et le récit au vingtième siècle, ou le sujet lyrique. Derniers titres parus chez Corti : *Le Roman et le Sens de la vie*, en 2010, et *Gestes lyriques* en 2013.